

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



MILA BARTILOTTI ALENCAR BARBOSA

**Ritmo, afetos, intensidade.
Fluições e disrupções na poesia
experimental sonora**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientador: Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Rio de Janeiro

Abril de 2019



MILA BARTILOTTI ALENCAR BARBOSA

**Ritmo, afetos, intensidade.
Fluições e disrupções na poesia
experimental sonora**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Daniel Fernandes Castanheira

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Frederico Oliveira Coelho

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Tatiana Braga Bacal

UFRJ

Profa. Cássia Dolores Costa Lopes

UFBA

Rio de Janeiro, 26 de abril de 2019.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Mila Bartilotti Alencar Barbosa

Bacharel em Comunicação Social pela Ucsal (1998). Mestre em Literatura Brasileira pela PUC-Rio (2005). Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio (2019) - bolsista CAPES. Fez doutorado sanduíche no Creative Research into Sound Arts Practice (CRiSAP), na University of the Arts London (UAL), com bolsa CAPES/ PDSE, em 2017. É compositora e artista sonora.

Ficha Catalográfica

Barbosa, Mila Bartilotti Alencar

Ritmo, afetos, intensidade: fluídos e disrupções na poesia experimental sonora / Mila Bartilotti Alencar Barbosa; orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz. – 2019.

135 f. ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2019.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Ritmo. 3. Linguagem. 4. Oralidade. 5. Poesia sonora. 6. Tecnologia. I. Diniz, Júlio Cesar Valladão. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para meus pais, Márcia e Luiz Carlos,
alicerces nas fluições e disrupções da minha vida.

Ao querido Tio Hugo (*in memorian*).

Agradecimentos

Ao meu orientador Júlio Diniz, por toda confiança, liberdade, incentivo e apoio desde o mestrado em Literatura Brasileira em 2005 até a imersão do doutorado, atuando com arte e maestria como meu GPS nos vãos livres pelo conhecimento.

A Cathy Lane e toda a equipe do Creative Research into Sound Arts Practice (CRiSAP) da University of the Arts London (UAL), pelo acolhimento, escuta, trocas e *insights* que redirecionaram meu trabalho.

À Capes, pela bolsa que viabilizou esta pesquisa e pela bolsa-sanduíche que permitiu a conexão com outros ritmos em um centro de excelência em Londres. Que este incentivo, tão fundamental para a abordagem plural da contemporaneidade e para a valorização da Cultura, Arte e Literatura no país, seja garantido às próximas gerações.

A Fred Coelho, pela inspiração de tantas aulas instigantes, pela escuta atenta e pelo incentivo sempre.

A Marília Rothier, por elevar à máxima potência a vocação do professor, exercendo com nobreza o ofício de inspirar seus alunos.

A Rosana Kohl Bines, pela atenção carinhosa que dedicou ao meu projeto.

A Daniel Castanheira, por desbravar caminhos em territórios tão próximos aos meus, e por se fazer generosamente presente neste percurso como inspiração e referência.

Aos demais professores do Departamento de Letras da PUC-Rio, pelos ensinamentos que ficarão para a vida.

A Rodrigo, Chiquinha e todos os funcionários do Departamento de Letras, sempre solícitos, atentos, parceiros e carinhosos.

Aos colegas de doutorado da PUC-Rio, pelos desafios, aprendizados e torcida compartilhados.

Aos amigos do Programa de Doutorado-Sanduíche no Exterior (PDSE), pela companhia nas incertezas e descobertas de um novo mundo.

A Mila Van Westerop, hermana biônica, e Roberta Novis, irmã coragem, inspirações, referências e impulsos fundamentais em todas as fases desta pesquisa e da minha vida.

A Paulo Leone, irmão que me leva pra dançar qualquer ritmo da vida.

A Thamara Rodrigues, comigo de muitas formas e dinâmicas, sempre com muito amor.

A Fabiana, Fernanda e Taio Nalin, minha família em Londres, pela acolhida calorosa, comida e amizade quentinhas.

A Charles, Marina e Pilar, amigos que fazem a resistência mais doce e suave.

A Sabrina, Isabela, Tatiana e tantos amigos que trouxeram mais música e frescor a esta jornada.

Às mulheres dos projetos Arte Sônica Amplificada (ASA) e Mestras do Saber, minhas ligações rítmicas mais poderosas durante este percurso.

A Tia Gilda, pela delicadeza, carinho e o acolhimento de sempre que me fortaleceram na reta final do doutorado.

Ao meu pai Lusas, minha mãe Márcia, minha irmã Moina e meu sobrinho-afilhado Leco, pelo apoio e confiança inabaláveis que me impulsionam a seguir em frente. Porto seguro de onde parto porque sei que sempre posso voltar.

A Foca Francisca, coração de mãe, que dividiu comigo cada segundo e ainda me levou para passear.

Resumo

Barbosa, Mila Bartilotti Alencar; Diniz, Júlio Cesar Valladão (Orientador). **Ritmo, afetos, intensidade. Fluições e disrupções na poesia experimental sonora**. Rio de Janeiro, 2019. 135p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta pesquisa é um percurso. Uma busca pelo entendimento do ritmo, em seus paradoxos e desvios, como uma potência. Algo que pode contagiar, anestesiá-lo, alienar, mas também, e principalmente, ativar a nossa reconexão com nós mesmos, com o mundo, com as outras pessoas. Na realidade contemporânea de fluxos frenéticos e artificiais, segue-se a ideia de que é preciso retomar o corpo como vibração, em seu poder de afetar e ser afetado. E a intuição de que o ritmo, em sua lógica e organicidade, é um modo potente de produzir estesia. Como recorte do tempo, capaz de simular simultaneidades e criar atmosferas, o ritmo é aqui observado nas múltiplas possibilidades advindas da tecnologia de registro e edição de áudio. Nas fronteiras fluidas da poesia sonora, onde a voz desponta como presença, expressão do que há em nós de mais visceral, destaca-se a mediação da máquina na desmontagem da linguagem e na rearticulação de palavras em texturas sonoras de múltiplas camadas. Investiga-se como os novos ritmos compostos a partir daí interferem na ordem estabelecida, confrontando a semântica, criando disrupções, sugerindo novas formas de fluir, produzindo intensidade.

Palavras-chave

Ritmo; Linguagem; Oralidade; Poesia Sonora; Tecnologia; Intensidade; Presença.

Abstract

Barbosa, Mila Bartilotti Alencar; Diniz, Júlio Cesar Valladão (Advisor). Rhythm, affection, intensity. **Fluences and disruptions in experimental sound poetry**. Rio de Janeiro, 2019. 135p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The present research is a journey. A search for understanding rhythm, in its paradoxes and deviations, as a power. Something that can be contagious, seductive and can alienate, but also, and mainly, can activate our reconnection with ourselves, with the world and with people. In the frenetic and artificial fluxes of contemporary reality, we follow the assumption that we should retake our body as vibration, in its capacity of affecting and being affected. And the intuition that rhythm, in its logic and organicity, is a powerful mode of producing esthesis. As a time cut, able to simulate simultaneities and create atmospheres, rhythm is noted here in the multiplicity of possibilities created by audio recording and edition technology. On the fluid margins of sound poetry - where voice, our most visceral expression, emerges as presence -, the mediation of the machine stands out in the deconstruction of the language and rearticulation of words in textures of multiple sound layers. We investigate how the new rhythms created from there interfere in the established order, confronting semantics, creating disruptions, suggesting new ways of flowing, producing intensity.

Keywords

Rhythm; Language; Orality; Sound Poetry; Technology; Intensity; Presence.

Sumário

Introdução	11
1. Juntos no tempo?	15
1.1. Astenia	15
1.2. Disponibilidade e desconexão	18
1.3. Homens- <i>bots</i>	25
2. Modos de entrar no ritmo	31
2.1. Além da lógica	31
2.2. Além do signo	41
2.3. Além do sentido	51
2.4. Continuidades e disrupções	60
3. Ritmo, linguagem e tecnologia	64
3.1. Emissões pulsantes	64
3.2. <i>Grooves</i> orgânicos	70
3.3. Novos sons	76
3.4. Pulsantes, magnetizadas e eletrificadas	83
3.5. Poesia Sonora – algumas considerações	90
4. Práticas rítmico-sônicas	96
4.1. <i>Cut-ups</i>	96
4.2. <i>Loops</i>	105
4.3. Estesia	112
Considerações finais	120
Referências bibliográficas	123

Pois a arte é a vida, mas num outro ritmo.
Muriel Barbery

Introdução

*When I take a step,
how the step moves me is key to where I can go.*
Erin Manning

Há um duplo desafio que se apresenta desde o início à escrita que se pretende percurso para discussão do ritmo. Não me refiro aqui somente ao esforço necessário para conquistar a plena fluência do pensamento sob a cadência das palavras, mas principalmente ao fato desse pensar estar muito atento às articulações que lhe conferem sentido. Para além de adquirir uma constância no movimento, “pegar o ritmo” aqui é também arriscar desenhar os contornos de uma categoria, propriedade, ferramenta crítica ou método, um conceito difuso, que se adapta a diferentes contextos, cujas contradições remetem à Grécia Antiga, com implicações que atravessam diversos campos de estudo.

Como elemento sonoro, por exemplo, o ritmo pode ser ouvido e sentido, pode contagiar e até mesmo conduzir a estados alterados de consciência. Extrapolando o aspecto musical, no entanto, ele perpassa tudo, embora o percebamos de maneira diferente quando falamos do cosmos, da tecnologia ou do tempo. Na maioria das vezes não nos damos conta, mas ele está aí, interferindo no significado das coisas, permeando nossos afetos, implodindo em resistência ou conduzindo nossa astenia. É um fantasma, como bem definiu Lexi Eikeboom (2018), raramente visível, mas de algum modo perceptível e sempre presente. Um fenômeno pervasivo e elusivo, comum aos processos fisiológicos, mecanismos de linguagem, sistemas da natureza e à física do universo. É determinante para a vida em sociedade, como demonstrou Henri Lefebvre, e para toda experiência humana. Não por acaso, aparece amplamente como assunto de diferentes disciplinas em várias épocas, embora sob abordagens variadas, a depender das questões as quais é incitado a responder. Eleni Ikoniadou (2014) afirma que isso se deve ao entendimento que se tem dele como elemento estruturante e organizador, algo que determina geralmente uma forma, mesmo que fluida, móvel e instável. De fato, entre os atributos referidos ao ritmo estão continuidade, regularidade, repetição, padrão e movimento.

O curioso é que o interesse pelo ritmo é ele mesmo rítmico, oscilando ao longo da história de acordo com uma lógica cíclica. Pascal Michon observa que,

em momentos de aparente estabilidade, a ênfase no assunto quase inexistente e relaciona seu destaque a períodos em que a sociedade se percebe em meio a grandes transformações. Michon identifica três grandes ondas de estudo do ritmo. A primeira emerge na Grécia antiga e nas mudanças culturais decorrentes da helenização e da expansão da comunicação escrita, período em que o conceito foi filosoficamente discutido entre os pré-socráticos e Platão, legando ao Ocidente os significados que surgiram a partir daí.

A segunda onda se estabeleceu vagarosamente a partir de 1760 e coincidiu com a revolução industrial e as transformações econômicas, sociais e culturais que acompanharam esse processo. A partir de 1890, o ritmo representou uma ferramenta conceitual importante para a poesia e a ciência na articulação de respostas para as questões que surgiam com a mecanização e os novos fluxos de circulação e acumulação de capital. Durante essa onda, cujo clímax Michon identifica nos primeiros anos do século XX, proliferaram as pesquisas sobre os ritmos orgânicos do homem - respiração, corrente sanguínea, batimento cardíaco – aproximando-os das concepções de corpo, identidade e nação, e de experimentos que tinham como objetivo compreender as relações intrínsecas entre ritmo individual e coletivo. Ao relacioná-lo com a genética, estudos diversos acabaram por compartilhar concepções racistas, que, como mostrou Michael Golston, em seu livro *Rhythm and race in modernist poetry and science*, informaram poetas modernistas como Ezra Pound e Yeats e, em seu extremo, orientaram a ideologia nazista, temerária do contágio do ritmo do outro.

No pós-guerra, após um hiato da comunidade científica em geral, a terceira onda teria começado entre as décadas de 70 e 80, trazendo o ritmo não apenas como objeto de análise, mas como teoria crítica. Henri Lefebvre, retomando um texto de Gaston Bachelard sobre a filosofia de Lúcio Pinheiro dos Santos, revelou sua busca por uma ciência do ritmo com consequências práticas. Pinheiro dos Santos, em obra que teria sido publicada em 1931, no Rio de Janeiro, pela Sociedade de Psicologia e Filosofia, mas à qual, aparentemente, apenas Bachelard teve acesso, propunha um novo sistema de conhecimento, que se baseava na centralidade do ritmo e da vibração, virtualmente aplicável a todos os saberes, da física à biologia, da psicologia à pedagogia. Influenciado por essas ideias, mas também pelo pensamento de Nietzsche, Marx e Proust, Lefebvre desenvolveu a ritmanálise, análise do ritmo – biológico, psicológico, social - como uma forma de

identificar a interrelação de espaço e tempo na compreensão da vida cotidiana. O estudo de Lefebvre foi fundamental para a volta dos estudos do ritmo na segunda metade do século XX, mas, segundo Michon, foi somente no século XXI que esse interesse renovado ganhou coerência e impulso, atingindo o seu auge nos dias atuais.

Quando iniciei esta pesquisa, por mais que esperasse encontrar uma vasta bibliografia sobre o assunto, não fazia ideia do quão prolífico o campo se configurava. Foi uma grata surpresa ver que a intuição que eu seguia encontrava ressonância em tantos e tão diversos estudos realizados na contemporaneidade. De fato, estamos na crista da terceira onda relatada por Michon. O clímax dessa retomada transdisciplinar ao redor do mundo é impulsionado por um cenário volátil de mudanças tecnológicas cada vez mais velozes, de superabundância de informações, serviços e imagens, de investimento voraz do capitalismo em nosso tempo, e de poder distribuído em rede, de forma molecular, como argumenta Peter Pál Pelbart (2007), com atuação direta sobre nossas maneiras de perceber, interagir, sentir, amar e criar. Neste contexto, o ritmo desponta, dessa vez, segundo Michon, como um possível novo paradigma para se pensar essa realidade fluida, instável, confusa e acelerada em que estamos inseridos.

Acompanhando essa retomada, a presente pesquisa tem como objetivo observar o ritmo do ponto de vista estético, como potência de invenção. Para isso, lança mão da poesia sonora, arte experimental da voz, logo, do corpo, necessariamente produzida em mediação com a tecnologia, como plataforma para essa análise. As práticas artísticas de experimentação do ritmo como fluência e disrupção serão tomadas aqui em sua capacidade de produzir intensidade, atuando portanto em favor da recuperação de nossa vitalidade, ameaçada pelos fluxos extenuantes submetidos pelo capitalismo neoliberal global na contemporaneidade. Como afirmou Gumbrecht,

não é possível “fugir” dos ritmos e das estruturas que constituem o nosso presente globalizado, nem das suas formas de comunicação; mas ao mesmo tempo, é importante agarrarmo-nos firme à possibilidade de o conseguir, na medida em que isso nos dá uma alternativa àquilo que aceitamos demasiado rapidamente como “normal” (2015, 12)

A escolha aqui é perseverar nessa possibilidade. Acreditar na retomada da capacidade de afetar e ser afetado, de recuperar nosso corpo como vibração.

Lançar-se na criação de novos ritmos é investir na fuga, na reconexão maquínica dos desejos, nos processos de singularidade, na invenção de outros modos de existência.

Essas convicções, por mais utópicas que pareçam, determinam o norte (e o ritmo) da presente escrita. São elas que orientam as escolhas teóricas na articulação do percurso sinuoso materializado aqui. Entre curvas, bifurcações e *loops*, o trajeto se constitui como corte muito particular numa história ampla e multidimensional. Algumas questões permeiam toda a pesquisa, como preocupações recorrentes: o uso que fazemos das máquinas, o homem feito máquina, a retomada do corpo em conexão com as coisas do mundo.

O primeiro capítulo é composto por três *cut-ups* que buscam contextualizar a realidade contemporânea, tentando relacionar os ritmos sociais, suas implicações no ritmos do corpo, seus reflexos nos ritmos da linguagem.

No segundo capítulo, a exposição das perspectivas muito diversas de Henri Lefebvre, Henri Meschonnic, Hans Ulrich Gumbrecht e Julia Kristeva sobre o ritmo visa compor um quadro teórico que oriente a pesquisa.

O terceiro capítulo foca no ritmo como tecnologia da linguagem, desde a oralidade às técnicas de registro do som, analisando como as novas mídias interferiram na percepção temporal e como diferentes artistas utilizaram-se dos novos recursos para experimentar, em suas práticas, questões relativas ao ritmo e à voz como expansão do corpo.

No quarto capítulo, observamos como as técnicas de *cut-ups* e *loops* tornadas possíveis com as novas ‘máquinas de ritmo’ subvertem a progressão temporal, recortando o tempo. E como novas linguagens e sensibilidades emergem com a tecnologia digital atualizando esses procedimentos, transformando-os em filtros cognitivos, por meio dos quais o artista imprime sua marca no poema, seu ritmo, atingindo em cheio o ouvinte.

Nessa trajetória, cheia de desafios, o que realmente se espera é usufruir múltiplos ritmos, movimentos que nos levem a muitas outras perguntas, com a confiança de que as linhas de fuga traçadas aqui são elas mesmas formas de fluir, modos temporários de algo móvel, em vias de mudar.

1

Juntos no tempo?

1.1

Astenia

O que o poder impõe, acima de tudo, é um ritmo.
Roland Barthes

No centro, há uma torre redonda feita de aparelhos de rádio empilhados do chão ao teto. São diversos modelos e tamanhos, todos de segunda mão, sintonizados em diferentes estações. Emitem notícias, recados, denúncias, conversas, debates, anúncios, orações, narrações esportivas e músicas, em vários idiomas, no volume mínimo audível. Em conjunto, produzem apenas um zumbido.

A Babel de Cildo Meireles, instalação realizada pela primeira vez em 2001, no *Kiasma Museum*, na Finlândia, e hoje em exposição permanente na *Tate Modern*, em Londres, atualiza a construção mítica, símbolo da discórdia humana, cuja história é contada no Velho Testamento, em parede sonora: escultura circular de onde saem múltiplas vozes e falas que se sobrepõem e se misturam no espaço, confrontando os ouvintes com a sua impossibilidade de participação e entendimento. Uma construção que se torna, “pelo acúmulo, uma torre de incompreensibilidade” (Meireles, 2009, 286).

O rádio, veículo de comunicação mais popular e de maior alcance, ainda hoje, no Brasil e no mundo, canal de informação e formação de opinião, é aqui exibido como signo de uma saturação. Mas essa saturação não diz respeito apenas ao meio ou à informação que, transmitida em excesso, anula diferenças, esvazia os significados, inviabiliza a escuta e, portanto, o diálogo. A torre projetada pelo artista parece reverberar principalmente a exaustão do corpo. O corpo que, sobrecarregado de estímulos e condicionado aos efeitos do biopoder contemporâneo, se comporta como se não pudesse mais agir, nem responder.

Michel Foucault usou o termo “biopoder” para definir a tecnologia de poder centrada na vida - diferente do poder soberano e sua potência sobre a morte -, que se desenvolveu no Ocidente a partir do século XVII. Segundo ele, as disciplinas dos corpos e a regulação da população se constituíram como base desse conjunto de técnicas que foram tão fundamentais para o desenvolvimento do capitalismo. Foucault demonstrou como a concepção do corpo como máquina e a ideia do corpo como suporte dos processos biológicos criaram mecanismos de normalização - adestramento, extorsão de forças e aptidões, controle do nascimento, duração da vida - para garantir sua inserção nos sistemas de produção e a submissão das dinâmicas da população aos processos econômicos. E, assim, nas fábricas, escolas, exércitos, prisões, hospitais, o biopoder espalhou seus múltiplos procedimentos e formas contínuas de incitação, reforço, vigilância e regulação para exercer o monitoramento e assegurar a sujeição.

Mas com as mudanças no capitalismo e as transformações tecnológicas no pós-guerra do século XX, as sociedades disciplinares foram dando lugar às sociedades de controle, na acepção de Gilles Deleuze, cujos mecanismos, antes restritos às instituições, se expandem para todos os campos da vida social. Os dispositivos de “modulação da existência” se intensificaram e se ramificaram na contemporaneidade. O poder – capital, Estado, mídia, ciências - hoje distribuído em rede, assume uma forma molecular, e incide diretamente sobre a nossa percepção, sentimentos, pensamento, criação, ou seja, os nossos modos de habitar o mundo.

No artigo *Biopolítica*, Peter Pál Pelbart comenta a visão radical do filósofo italiano Giorgio Agamben que vê nessa ampliação das formas de incisão e coerção a demonstração de que o biopoder contemporâneo não mais atua na gestão da vida, mas na produção de sobrevida: a *vida nua*, em sua definição, vida sem forma, reduzida à condição biológica; a *vida besta*, como propõe Pál Pelbart, “rebaixamento global da existência (...), estágio último do niilismo contemporâneo” (2007, 61).

Apesar de Agamben ter chegado a esse conceito observando os prisioneiros nazistas naquele limiar desumano entre a vida e a morte, destituídos já de qualquer desejo, a *vida nua* não se manifestaria apenas em uma situação tão extrema. Para Pál Pelbart, a condição de sobrevivente é um efeito generalizado do poder contemporâneo, que não se restringe aos regimes totalitários, mas atua

plenamente também nas sociedades de massa e consumo ditas democráticas. Ele afirma que, de certa forma, num sentido amplo, somos todos sobreviventes:

Estamos às voltas, em todo caso, com o registro de uma vida biologizada, reduzidos ao mero corpo, do corpo excitável ao corpo manipulável, do corpo espetáculo ao corpo auto-modulável: é o domínio da vida nua. Continuamos na esfera da sobrevida, da produção maciça de sobreviventes, no sentido amplo do termo, mesmo que os sobreviventes sejam de classe média ou alta, ou no extremo luxo do consumo. (Pelbart, 2007, 60)

Sob a gestão biopolítica, cultivamos, assim, formas de vida de baixa intensidade, estado que pode ser ilustrado com palavras como: hipnose, letargia, existências brancas, presenças indiferentes, turismo existencial. Sem vitalidade social, teríamos nos convertido em “escravos da sobrevivência”, cujo único desejo é o prolongamento de uma vida sem dor. Nessa condição narcótica, sempre cansado, o homem contemporâneo segue o fluxo de prazeres artificiais e triviais.

É esse corpo exausto que contorna a escultura sonora exposta no museu. Sem conseguir apreender, elaborar ou digerir a avalanche de discursos, narrativas e ficções, na Babel de Cildo Meireles ou na vida banal cotidiana, o corpo se comporta como se fosse impermeável, incapaz de ser realmente afetado.

Se essa imagem incomoda por exhibir uma posição muito fechada sobre um contexto tão amplo e volátil, não perde em nada sua força como proposição de pensamento. Da mesma forma, compreende-se que Pál Pelbart leva sua argumentação ao limite justamente para defender as oportunidades de mudanças no cenário, ou melhor, para propor alternativas, saídas e interrupções que suspendam, mesmo que temporariamente, o controle da produção de sentido.

Se ao poder sobre a vida responde a potência da vida, é preciso resistir. “Pensar em formas de retomar o corpo como afetibilidade, como poder de afetar e ser afetado, como fluxo, como vibração, como intensidade”. (2007, 65). Mesmo que a tarefa de driblar o biopoder que preenche ao máximo os espaços físicos e mentais carregue em si uma grande complexidade: como desafiar a anestesia sensorial do homem na contemporaneidade? Quais seriam as formas de reconectá-lo com a sua vitalidade? Como alcançar o outro, sem repetir os padrões estéticos do poder?

Como afirmou Deleuze, frente a tantas palavras inúteis, “o importante talvez venha a ser criar vacúolos de não-comunicação, interruptores, para escapar ao controle” (1992, 221).

A presente pesquisa aposta nas tentativas de formular outras falas, criar outros silêncios, interceptar as redundâncias, articular processos de singularidade e atividades de micropolíticas que alguns artistas sonoros vêm exercitando ao longo do tempo. Acredita-se que o ritmo, como potência inventiva na produção de sentido, intensidade e estesia, pode ele mesmo materializar tentativas de resistência, abrindo espaço para uma pluralidade de falas e discursos, e impulsionar novas conexões que favoreçam a retomada do corpo e de seus afetos. Por isso, essas iniciativas inventivas, exercícios de experimentação que tentam produzir “outra respiração, outros vazios, outros silêncios para que algo possa fazer sentido novamente” (Pelbart, 2016), no campo da poesia sonora, serão tomadas aqui como plataforma de observação desses processos, trazendo à cena os ritmos do corpo livre e expandido no espaço.

Como disse Deleuze, “acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempo mesmo de superfície ou volume reduzidos” (1992, 222). Impulsionar essas potências de resistência, por mínimas que pareçam, é investir na conexão do corpo com sua vitalidade e dar um passo, um modesto nó na rede múltipla e infinita que atua na produção de subjetividade na contemporaneidade.

1.2

Disponibilidade e desconexão

*Socialmente e
individualmente,
o homem é um animal
rítmico.*
Marcel Mauss

Uma catarse coletiva. Foi com essa definição que a performance *AutoBang*, apresentada pelo coletivo Chelpe Ferro na abertura da 27^a Bienal de São Paulo, em 2002, entrou para a história. No centro do vão principal do edifício, um Maverick amarelo, modelo anos 70, em perfeito estado, vai sendo aos poucos destruído por batidas de martelo, marreta e outras ferramentas. A percussão que inicialmente parecia seguir uma lógica rítmica vai se desorganizando, ganhando intensidade, gerando ruídos cada vez mais fortes, produzidos pelo choque das

ferragens na lataria do veículo. O objeto de desejo, fetiche máximo dos amantes de automóveis em todo o planeta, é arrasado: seus vidros são quebrados, seu capô empenado. Quando, enfim, os integrantes do Chelpe, Luiz Zerbini, Barrão, Sergio Meckler e os outros participantes convidados, exaustos, se dão por satisfeitos, o público, eufórico, invade a área central e toma posse do carro, dando continuidade ao ritual de destruição. Numa coreografia violenta, as pessoas se unem na dança repetitiva dos golpes e no êxtase da pancadaria compartilhada.

Para além das questões inerentes à relação de fascínio e conflito que o homem estabeleceu ao longo da história com a máquina, fundamentais para uma abordagem crítica da performance, a experiência, documentada em vídeo, evidencia o que o historiador William Hardy McNeill definiu como *muscular bonding*, “the human emotional response to moving rhythmically together in dance and drill” (1995, vi). No livro *Keeping together in time*, McNeill parte de sua vivência no exército, quando participou de treinamentos e marchas de longa duração, para abordar a sensação de bem-estar gerada pelo movimento ordenado, compartilhado por um grupo de pessoas. A satisfação comum a quem embarca no mesmo ritmo, na marcha, na dança, em torcidas de futebol, em bandas marciais, corais, cultos religiosos ou manifestações políticas, por exemplo, estaria relacionada à submersão do “eu” no fluxo: a sintonia implicaria a redução da autoconsciência do indivíduo e a emergência de um forte sentimento de pertencimento. O movimento coordenado em conjunto desperta assim uma emoção visceral que se estende ao todo, como salta aos olhos em *AutoBang*. A performance contagiou o público que, incitado pelo ritmo ruidoso, aderiu ao quebra-quebra e, envolvido na sincronia física, só saiu de lá quando as luzes do prédio começaram a ser apagadas.

Esse êxtase, experimentado na partilha rítmica, principalmente por meio da música e da dança, em um nível extremo, pode induzir ao transe, estado que elimina a percepção espaço-temporal e apresenta graus variados de dissociação psíquica. Nas cerimônias das religiões afro-brasileiras, assim com nos rituais xamânicos, o som de tambores tocados com vigor tem o poder de envolver cada participante, numa sintonia de vibrações e frequências que estimula os movimentos corporais e prescinde de palavras.

Mas, apesar de menos intensa e mais comum que o transe, a sensação proporcionada pelo *muscular bonding* é historicamente mais importante. É o que

afirma McNeill, que acredita que essa emoção, difícil de traduzir em palavras, estimula a cooperação e a solidariedade fundamentais para o homem viver em sociedade. Ele argumenta que a conexão proporcionada pela dança, por exemplo, pode ter ajudado o ser humano a caçar, a trabalhar e a superar as adversidades, ao longo da história. Teríamos sobrevivido porque contribuímos uns com os outros e agimos dessa forma porque conhecemos o prazer da colaboração por meio da dimensão rítmica dos nossos músculos.

O século XX nos legou um exemplo assombroso da coordenação rítmica, porque levada ao extremo, na formação de um grupo coeso, homogêneo e excludente: o Estado em sua versão nacionalista e totalitária. O Nazismo construiu uma nova identidade rítmico-muscular para a Alemanha Nacional Socialista, com técnicas políticas de vínculo visceral que incluíam marchas milimetricamente sincronizadas, saudação ao *fuhrer* com o braço direito esticado para o alto, o olhar e a voz firmes: “Heil Hitler!”, e eventos organizados com frequência para que essas demonstrações pudessem ser performadas, como os festivais do Partido e os grandiosos comícios anuais em Nuremberg.

Hitler queria ser o tambor, como ele mesmo afirmou no início da carreira política, quando foi preso na revolta da cervejaria em Munique, em 1923. Nada menos do que o tambor, instrumento totem ancestral que liga o interior da terra ao homem ao cosmos, que convoca e integra toda a comunidade em torno de si. Não por acaso, seus discursos inflamados pareciam fazer o corpo inteiro falar, enquanto a voz colocada entre pausas e tensões mantinha o tom solene de ritual eclesiástico, que embevecia as multidões. Tudo no Nazismo parecia seguir um ritmo próprio, uno, avassalador, que fascinava, entorpecia e unia os alemães.

Obviamente não se pode negligenciar o contexto sócio-político e econômico que facilitou a ascensão do Estado totalitário alemão, mas tais expressões rítmicas se mostraram extremamente eficientes na construção da subjetividade coletiva cujos efeitos estão diretamente ligados à relação de confiança e fidelidade que o povo devotou a seu líder.

Se a história serve de alerta para os riscos da atuação das ideias e palavras na condução rítmica da solidariedade de um grupo, é também a história que comprova que esse sentimento pode unir as pessoas em torno de algo mais humano. Basta lembrar a mobilização de comunidades inteiras sempre que

alguma catástrofe acontece, quando se organizam para ajudar, distribuindo-se em grupos e funções, coordenando os passos como em uma coreografia.

O modelo individualista que hoje prevalece nas grandes cidades contemporâneas não é sustentável a longo prazo, ainda mais considerando os seres sociais que somos. A explosão dos cultos neopentecostais no Brasil nos últimos anos poderia ser analisada a partir da sensação positiva que emana da conexão rítmica dos rituais de cura e salvação que oferecem aos seus fiéis. Essa satisfação que o ritmo coletivo desperta em nós merece ser retomada na criação de realidades nas quais nos reconheçamos, em conjunto.

A constatação de que hoje negligenciamos nossa capacidade de sintonia rítmico-muscular com outros corpos e o potencial de sermos afetados por essa sincronia, habilidades inerentes à nossa natureza, faz soar um alarme que remete diretamente à catarse em *AutoBang*. Afinal, não parece um mero acaso que tal satisfação tenha sido momentaneamente reencontrada justamente na destruição de um automóvel, um dos símbolos mais altos do capital, se considerarmos ainda o status associado ao modelo Maverick - o que atualmente talvez esteja mais identificado com o celular ou o computador. De qualquer forma, apenas uma entre tantas máquinas com as quais interagimos e às quais adaptamos cada vez mais os nossos ritmos individuais e coletivos.

Entre *smartphones* e outros *gadgets*, vivemos hoje aprisionados aos rituais que os dispositivos nos impõem. Tudo neles é feito para nos envolver, fatiando nosso tempo segundo dinâmicas próprias. Aprendemos a postar, reencaminhar, curtir e esperar por *likes*; acostumamo-nos a sermos interrompidos pelas mensagens que nos chegam a qualquer hora exigindo respostas imediatas. Entre telas observamos o mundo e obedecemos ao tempo real das coisas contemporâneas, que eliminam a hesitação, o intervalo entre a percepção e a ação, afetando os nossos modos de existir.

Mas há outros vínculos temporais que são estabelecidos diariamente envolvendo nosso corpo, muitas vezes sem que nos demos conta. Como acontece com o meio natural como um todo, nossa fisiologia é extremamente rítmica: dependemos do contrair e pulsar do coração, da entrada e saída de ar dos pulmões, da ação coordenada de enzimas da digestão, entre tantos processos que se renovam ciclicamente ao longo da vida. O que as recentes pesquisas científicas comprovam é que esses mecanismos obedecem a um relógio interno – na verdade,

uma espécie de rede de cronômetros coordenada por um relógio principal, situado no hipotálamo - que regula as atividades e controla a ordem e o tempo certo de cada tarefa, garantindo o equilíbrio e bem-estar do nosso organismo.

Os chamados ritmos circadianos – do latim *circa* quer dizer cerca de, e diem *dia* – são responsáveis pelas variações em nosso metabolismo durante o dia e a noite, em um ciclo de 24 horas. Eles tendem a sincronizar os fluxos biológicos e a antecipar determinados processos bioquímicos, de acordo com a intensidade da luz, temperatura e umidade do ambiente no qual estamos inseridos. Nossos ritmos endógenos sintonizados com o mundo exterior respondem pelos estados de sonolência e vigília, fome, disposição e fadiga, por mudanças de humor e alterações cognitivas, enquanto as células são renovadas, a pressão arterial oscila e determinados hormônios são secretados. Caso sejamos privados da claridade do dia durante um longo período de tempo, esses ritmos acabam se desalinhando do meio. No entanto, tão logo se restabeleça o contato com o sol, o relógio interno tenderá a acompanhar a rotação da Terra e voltamos à rotina metabólica cronometrada com a alternância regular das noites e dias. Um exemplo claro dos efeitos da interferência no sistema circadiano é o *jet-lag*, o cansaço e a indisposição, muitas vezes acompanhados de insônia, experimentados por quem faz longas viagens com fusos horários diferentes.

De forma mais intensa, as consequências do desequilíbrio desses ritmos podem ser devastadoras. A privação de sono, por exemplo, a curto prazo, pode levar à psicose e provocar danos neurológicos. Antiga prática de tortura, voltou a ser usada no Campo de Detenção de Guantánamo, após os ataques às torres gêmeas em 2001, contra presos extrajudiciais como Mohammed al Qatani, que relata ter sido impedido de dormir por quase dois meses, submetido à luz intensa contínua e música muito alta, em um cubículo no qual não podia nem se deitar. Jonathan Crary, autor do livro *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*, afirma ser esta uma forma de causar desamparo e submissão. Para ele, “a negação do sono é uma desapropriação do eu por forças externas, é o aniquilamento calculado de um indivíduo” (2016, 16).

Mas é justamente contra o sono que o capitalismo globalizado investe atualmente, uma vez que enquanto dormimos não produzimos nem consumimos nada. A lógica de mercado do funcionamento contínuo insere o ser humano na

“duração sem descanso”, obrigando-o a negligenciar seus ritmos e necessidades naturais, em nome da disponibilidade constante, 24 horas por 7 dias da semana.

A expressão 24/7 é uma redundância estática que desautoriza qualquer imbricação com as tessituras rítmicas e periódicas da vida humana. Evoca um esquema arbitrário e inflexível de uma semana de duração, esvaziado de quaisquer desdobramentos de experiências, cumulativas ou não. (Crary, 2016, 18).

Para Crary, esse é um “modelo não social, com desempenho de máquina – e uma suspensão da vida que não revela o custo humano exigido para sustentar sua eficácia” (2016, 18). Realmente, se a produtividade pode ser medida por indicadores do mercado, os prejuízos para a saúde física e mental do homem são mais difíceis de calcular. Os vínculos com o meio natural já vêm sendo cortados desde que o capitalismo exigiu uma reorganização da relação tempo x trabalho. Com as exigências de produção ininterrupta e a aceleração contemporâneas, não tardará a surgir uma forma de cada um controlar seus próprios ritmos circadianos, provocando uma desconexão total do corpo com os ciclos da natureza. Enquanto isso não se concretiza, para dar conta de suas funções, milhares de pessoas fazem uso de anfetaminas e outras drogas inibidoras de sono que, embora prolonguem o estado de vigília, não conseguem garantir o mesmo nível de atenção nem a ausência de efeitos colaterais.

São métodos mais contundentes de deter o sono e aumentar a eficiência dos soldados que interessa à DARPA (Defense Advanced Research Projects Agency). A agência do Pentágono vem desenvolvendo pesquisas para criar um soldado com um metabolismo mais avançado, ou seja, um militar capaz de lutar sem dormir, mantendo alto nível físico e cognitivo, durante pelo menos sete dias seguidos. Como a história demonstra que a sociedade acaba por assimilar as inovações relacionadas à guerra, é possível prever que os testes realizados no soldado hoje podem resultar no trabalhador ou consumidor sem sono amanhã.

A interferência no sistema circadiano e sua desconexão com os ciclos da natureza, que tais pesquisas tentam empreender em busca de maior produtividade, implicariam uma mudança na concepção do corpo humano que merece ser analisada. A criação de um ritmo artificial 24/7 não parece mais exigir apenas uma adaptação do aparelho muscular e mental do homem aos mecanismos da máquina, uma das razões a qual aludi a fúria contra o Maverick em *AutoBang*. Já

não se trata de uma conexão com o autômato, uma adesão aos seu ritmos, mas sim de uma conversão, um projeto de impor ao corpo humano um modelo de máquina produtivo e resistente.

Obviamente, pode-se argumentar que a torção paradigmática apontada aqui não é nova. Dos escravos que tornaram prescindíveis os autômatos na Grécia Antiga, aos africanos cativos nas Américas, peças fundamentais no processo colonial, ao proletariado fabril na nascente indústria britânica, a força de trabalho do homem foi amplamente explorada nas engrenagens de produção ao longo da história, rendendo muitas aproximações com a eficiência e os ritmos mecânicos.

No século XVIII, o médico e filósofo Julien Offray de La Mettrie já afirmava que o corpo humano é uma máquina em constante movimento. Ele tentou explicar a funcionalidade da natureza do homem, utilizando ideias mecanicistas, embora de forma oposta a Descartes. A partir de experiências anatômicas e fisiológicas, La Mettrie provocou polêmica ao concluir que as sensações, pensamentos e fenômenos psíquicos poderiam ser explicados pelas mudanças orgânicas do cérebro e do sistema nervoso. A mente não seria, portanto, parte de uma instância superior, a alma, como então percebia a concepção dualista cartesiana, a teologia e o senso comum da época, mas sim um componente do organismo. Obedecendo a regras e ritmos específicos, com órgãos sintonizados por meio de engrenagens muito bem articuladas, o corpo humano seria a organização mais perfeita da natureza. Uma máquina engenhosa como um relógio:

El cuerpo humano es un reloj, aunque inmenso y construido con tanto artificio y habilidad que, si la rueda que sirve para marcar los segundos llega a detenerse, la de los minutos gira y sigue siempre su ritmo, así como la rueda de los cuartos y las otras continúan moviéndose cuando las primeras, herrumbadas o descompuestas por lo que fuere, han interrumpido su marcha”. (La Mettrie, 1962, 92)

A comparação com o instrumento mecânico, em 1748, serviu para enfatizar a complexidade dos processos físico-químicos do homem. Mas, diferente da ideia que La Mettrie pretendia defender, a metáfora parece, aos olhos de hoje, tentar reduzir ao inorgânico o que ele tentava expor como perfeitamente natural. O relógio é um equipamento que não serve apenas para a captura do pulso do universo, o cálculo das horas e a exposição da passagem dos dias. Ele domina o tempo, e, regulando-o, controla o espaço e o ritmo das pessoas. Essa gestão

efetivada em nome da ordem, da disciplina e da produção acaba por transformar o orgânico em maquinal. E assim, do entendimento do corpo como máquina, estrutura dinâmica que pode ser comparada às peças e engrenagens de um grande e complexo sistema, passamos à concepção de um corpo *feito* máquina, cujos movimentos podem ser controlados e suas habilidades adaptadas para o melhor desempenho de tarefas.

Se olharmos em outra direção, sob a perspectiva dos transhumanistas, entusiastas da biotecnologia e usuários de próteses e fármacos como meios de estender suas habilidades, essa reconfiguração conceitual soa também como notícia velha.

Mas, no limiar de um irreversível *upgrade – upgrade?* – talvez seja a hora de pensarmos se é isso mesmo que nós queremos e, afinal, quais são as verdadeiras escolhas que nós temos.

1.3

Homens-bots

*Somos peças de um jogo,
no interior do qual oscilamos ritmicamente.*
Vilém Flusser

Quando um atônito Kasparov levantou da mesa, deixando atrás de si o tabuleiro de xadrez arrasado pelo oponente *Deep Blue*, parecia não ter sido derrotado sozinho. O ano era 1997, e aquela era a sexta partida entre um dos maiores *grandmasters* de todos os tempos e o poderoso equipamento da IBM, capaz de processar até 200 milhões de posições por segundo. O evento, realizado em Londres, havia sido amplamente divulgado pelas redes de televisão e explorado pela publicidade, que vendiam a história como o grande confronto entre a inteligência humana e a artificial. Um capítulo determinante numa história marcada por fascínio e temor, sentimentos impulsionados no século XVIII com a revolução industrial e os novos ritmos impostos ao dia a dia das pessoas em razão da automatização da produção e a mecanização das fábricas.

Mas seria uma máquina realmente capaz de pensar? Desde que o Turco, um misterioso boneco enxadrista inventado por Van Kemperer – cujo sistema de peças e engrenagens apropriadas para um anão jogar escondido em seu interior foi mais tarde desmascarado -, fez sucesso na Europa derrotando ilustres adversários,

como Napoleão Bonaparte, essa dúvida só fez crescer. O xadrez parecia o desafio natural para provar que sim. Por exigir de seus jogadores concentração, cálculo, memória e raciocínio estratégico, sem lance de sorte, o jogo ganhou ao longo da história a reputação de esporte da inteligência, estendendo a seus praticantes a imagem da genialidade.

Matemáticos, físicos e engenheiros precursores da informática acreditavam que o desenvolvimento de um computador capaz de atingir um alto nível no jogo significava dotar a máquina da mesma habilidade de uma mente privilegiada intelectualmente. Para eles, seria este, portanto, o caminho para desvendar os segredos de funcionamento do pensamento. Mais tarde, porém, tal visão se mostrou completamente simplista e equivocada.

Kasparov já sabia disso, o que, no entanto, não servia para aliviar a enorme pressão que sentia. No ano anterior, ele havia vencido três partidas, empatado duas e perdido uma, mas agora, após uma atualização, *Deep Blue* voltava mais forte, e o placar não parecia favorável à humanidade: uma vitória para cada lado e três empates. Era preciso vencer aquela última disputa, mas o *grandmaster* estava abalado psicologicamente, desde que um lance inusitado do computador, ainda no primeiro jogo, despertara a sua desconfiança.

Acostumado a enfrentar as máquinas desde 1985, quando venceu facilmente uma partida simultânea contra 32 processadores, Kasparov suspeitava de uma interferência humana e acusava a IBM de trapacear: “The computer didn’t play like a computer. It played like a human being. It played like a person” (Kasparov, 2003).

Ele se referia a um desvio na lógica, um movimento nada intuitivo, uma escolha que não parecia factível para uma máquina. Mais tarde revelado como um erro do sistema – o processador entrou em *loop* e acionou o modo de segurança realizando um lance aleatório para não travar -, tal interrupção no fluxo racional do jogo deixou Kasparov completamente perdido. Nos bastidores do evento, a tensão só aumentava.

No dia decisivo, o olhar difuso, a cabeça enterrada entre as mãos e a postura arqueada sobre a mesa denunciavam o inevitável. Completamente esgotado, Kasparov estranhou o improvável sacrifício de uma peça pelo computador e abandonou o tabuleiro, confirmando a vitória de *Deep Blue* em

cima do melhor jogador de xadrez do mundo, ou como a mídia noticiou à época, uma vitória sobre toda a humanidade.

A despeito do que foi dito nos jornais, mais tarde ficou evidente que não apenas o ser humano não havia sido superado de fato, como nem mesmo o xadrez seria o jogo mais indicado para avaliar a capacidade cognitiva das máquinas. Com velocidade e dados de outros jogos, informações sobre aberturas e lances de partidas anteriores, um computador já seria capaz de vencer grandes mestres. Um longo caminho precisava ser percorrido antes do desenvolvimento do *machine learning and neural networks*, procedimentos que possibilitam ao equipamento aprender com os erros e acertos do processo. O adversário de Kasparov estava longe de usufruir essa tecnologia, como o próprio jogador admitiu: “*Deep Blue* was intelligent the way your programmable alarm clock is intelligent. Not that losing to a \$10 million alarm clock made me feel any better” (2017, 5).

Obviamente, de lá para cá, as máquinas evoluíram bastante. Nossa interação com equipamentos cujos sistemas estão em constante atualização modifica frequentemente nossos hábitos, modos de pensar e agir. Mas nas muitas profissões em que os homens já foram substituídos pela automação, por exemplo, isso se deu mais pela funcionalidade e rapidez em tarefas que exigem o cruzamento de dados, ou que são repetitivas e mecânicas, do que pela inteligência propriamente da máquina.

A história de Kasparov foi lembrada aqui não porque demonstra a possibilidade de concretização de um temor que acompanha a humanidade desde tempos remotos, mas porque revela que o receio pode estar se materializando de uma forma diferente do que imaginávamos.

O desejo de reproduzir a inteligência humana na máquina se transforma em temor quando se cogita a possibilidade do autômato ter sua lógica alterada e ganhar intuitividade. Seriam as máquinas capazes de sentir, demonstrar emoção, realmente pensar?

Há uma expectativa de que os aparelhos e mecanismos se tornem mais potentes quanto mais se aproximem de nossa condição: nossa fisionomia, capacidade cognitiva, articulação dos sons da fala, emoções, comportamento. Na exposição *Robots*, no *Science Museum*, em Londres, em 2017, foram exibidas diversas pesquisas que vêm sendo realizadas nesse sentido. Conhecendo essas iniciativas, ficam patentes não apenas os avanços conseguidos até agora, mas

também as múltiplas dificuldades que os cientistas, engenheiros e especialistas em robótica enfrentam para reproduzir o funcionamento do corpo humano. Nossas articulações, músculos, expressões faciais, inteligências emocional e cognitiva fazem parte de um complexo sistema orgânico difícil de imitar com precisão.

Mas existe também um movimento contrário: do homem em direção à máquina. E não me refiro aos transhumanistas já bem avançados como interfaces híbridas, por meio do uso de próteses e drogas que potencializam sua condição humana.

O fenômeno que aqui importa é recente e pôde ser observado de perto na última eleição presidencial realizada em 2018 no Brasil (mas há indícios de que se deu primeiro na eleição presidencial dos Estados Unidos, em 2016). Numa disputa extremamente polarizada, que dividiu completamente o país, destacou-se a guerra de desinformação travada por um dos candidatos, que baseou sua campanha na criação e disseminação de *fake news*.

A tática foi denunciada pelo jornal *Folha de São Paulo*, que revelou um esquema de disparo de mensagens em massa no aplicativo *Whatsapp*. Esses pacotes de mensagens teriam sido financiados por empresas, numa prática ilegal, pois se trata de doação de campanha vedada por lei. Os boatos e notícias falsas também foram disseminados na rede social *Twitter*, onde centenas de *bots* - softwares desenvolvidos para replicar *posts*, agindo como se fossem pessoas - distribuía também em massa as mesmas mensagens e aumentavam o número de curtidas dos *memes* de interesse da campanha.

Apesar da denúncia grave, o que mais chama a atenção, nesse caso, não é o fato de ter sido essa umas das ferramentas decisivas para a vitória do candidato em questão. O que precisa ser igualmente problematizado é a conduta de milhares de pessoas que se comportaram como se fossem elas mesmas *bots*, reproduzindo automaticamente as *fake news*, sem o mínimo de reflexão.

Para além daqueles que compartilharam falsas notícias intencionalmente, interessa aqui a grande parcela da população cooptada pelo automatismo acrítico e superficial, reforçado pela recorrência dos algoritmos nas redes sociais. Essas pessoas foram conduzidas pelo fluxo incessante de *memes* distribuídos pelos robôs digitais e acabaram confundindo-se com eles. Com cliques frenéticos em seus *tablets* e *smartphones*, ajudaram a enfatizar e viralizar histórias absurdas,

como se verdade fossem, agindo como peças de uma engrenagem, máquinas de uma fábrica de desinformação e confusão.

Reduzidas a apertadores de botões de *likes* virtuais em seus dispositivos móveis, muitas vezes sem se deter ao menos para ler o corpo do texto antes de passá-lo adiante, esses seres humanos aproximaram-se da funcionalidade mais pueril, o mecanismo mais simples e básico das máquinas: a obediência servil, constante e previsível a comandos bem estabelecidos. Transformaram-se em homens-*bots*.

Vilém Flusser parece ter previsto com precisão essa conversão, alertando que a revolução da informática poderia transformar pessoas em receptores que remixam mensagens sem crítica. Em outras palavras, robôs. Seu receio partia da convicção de que as máquinas realizariam o trabalho de organizar, enfileirar e selecionar sinais, ou seja, a prática mecânica da escrita, melhor do que os homens. O domínio dessa tecnologia da inteligência pelo computador provocaria necessariamente uma mudança em nossos modos de pensar.

Nos dias atuais, com tantos *bots* se fazendo passar por pessoas reais, é preciso estar atento aos mecanismos pelos quais o poder se exerce. Para o filólogo Victor Klemperer, o controle da nossa forma de expressão implica também o controle dos nossos modos de reflexão. Antes de Williams Burroughs teorizar sobre a palavra como vírus, Klemperer sentiu na pele os estragos que ela pode provocar. Ele as comparou com doses de arsênico: engolidas sem que se perceba, podem até parecer inofensivas, mas em algum momento seu efeito se faz notar. Para ele, o Nazismo se consolidou quando dominou a linguagem: foi em minúsculas doses que “o nazismo se embrenhou na carne e no sangue das massas por meio de palavras, expressões e frases impostas pela repetição, milhares de vezes, e aceitas inconsciente e mecanicamente” (2009, 55). A “LTI: *Lingua Tertii Imperii*”, linguagem do Terceiro Reich, se espalhou reiterando chavões e tom de voz, entre pessoas de classes sociais diferentes.

Essa maneira mecânica e inconsciente de absorver expressões e estruturas se deve, segundo Pascal Michon, ao fato do domínio nazista ter atuado na definição e controle dos ritmos da linguagem, e não em operações que passam pelo pensamento ou percepção. Segundo ele:

Cada locutor é prisioneiro de milhares de minúsculas formas de expressão, que, tomadas isoladamente, parecem muitas vezes inofensivas, mas que postas em relação umas com as outras formam uma rede semântica, uma dinâmica portadora, da qual ele não tem consciência e que fala através dele. (Rhuthmós, 2011)

De acordo com Michon, na contemporaneidade, as mídias e o capitalismo reticular favorecem a oscilação da linguagem entre duas formas de exercício, dois tipos de ritmização que ele chama de “gritos” e “vento”. De um lado, discursos apocalípticos e simplistas de apelo constante à divisão e à violência, distribuindo posicionamentos ultrajantes - como justamente configuram-se as *fakes news* disseminadas pelo *homens-bots* na campanha presidencial do Brasil; de outro, discursos caracterizados pela astenia, que não aceitam as violências e tendem a amenizar os conflitos, privando-se, dessa forma, de superá-los.

Frente ao esvaziamento de sentido colocado em curso por essas expressões rasas, o que, em última análise, acaba por reduzir a complexidade do mundo, urge pensar em formas de resistir à violência discursiva, ao compartilhamento acrítico de informações, e de resgatar o poder da palavra.

Mesmo que esse desgaste esteja identificado com uma cisão mais profunda, uma divisão de mundos, valores, mentalidades, como se mostra aparente no Brasil contemporâneo, ainda assim, a escolha é investir na arte – no ritmo - como meio de reconstruir pontes possíveis, pontos em comum que possibilitem a retomada dos diálogos, da política e quem sabe até das concordâncias.

Se, quando as palavras se corrompem, como Octavio Paz afirmou, o sentido de nossas ações também se desestabilizam, é preciso lutar por elas. Diferente de Kasparov, não temos como abandonar esse jogo.

2

Modos de entrar no ritmo

2.1

Além da lógica

To grasp a rhythm it is necessary to be grasped by it.
Henri Lefebvre

Da janela do seu apartamento, numa localização privilegiada no centro de Paris, o filósofo e sociólogo Henri Lefebvre observa os ritmos da cidade. Há um trânsito intenso de pessoas e veículos lá embaixo, produzindo vozes confusas que se misturam aos barulhos de partida e aceleração de motor. Pedestres atravessam as ruas, turistas invadem as calçadas, carros freiam no semáforo; certa quietude logo dá lugar ao fluxo veloz que recomeça no sinal verde. Passos, palavras, buzinas..., no alto do edifício, Lefebvre consegue se manter imerso - mas nem tanto como se estivesse no meio da rua - e estrategicamente afastado da dinâmica ruidosa, posicionado, simultaneamente dentro e fora do 'objeto' – “this fleeting object, which is not exactly an *object*” (2016, 35) - que pretende examinar. Para ele, aí está a condição fundamental para a análise crítica do ritmo: é preciso entregar-se a sua duração e ao mesmo tempo preservar certa exterioridade.

Da perspectiva em que se encontra, Lefebvre convoca os sentidos, permite-se ver, ouvir, experimentar, enfim, ser tomado pelos ritmos diferentes e repetitivos, percebendo como se dão seus atravessamentos e interações na complexidade da vida urbana. Em contraste com a movimentação das ruas e praças que diminuem mas não cessam nem mesmo na madrugada, embora a chegada da noite modifique as cadências do dia, ele consegue vivenciar também a tranquilidade dos jardins e pátios em sua aparente imobilidade. A reflexão atenta – “listen attentively instead of simply looking” (2016, 41) - revela que até mesmo onde parece imperar a permanência, os processos estão em desenvolvimento: cada árvore, cada flor, cada semente flui em seu próprio tempo, em ritmos compostos por vários outros ritmos. Em sua visível fixidez, os jardins são, na verdade, polirrítmicos.

Voltando para as ruas, o que não pode ser visto da janela, mas é sugerido pela constelação de cadências manifestas na arquitetura dos prédios, instituições e shoppings, na mobilidade das pessoas, na assiduidade da polícia... é identificado por Lefebvre como uma ordem que paira sobre tudo numa espécie de presença-ausente: o Estado. A consciência dessa força invisível e sensível que permeia todos os fluxos direciona a atenção para outras ordens produzidas também pela cultura e pelo capital, como a divisão do trabalho e as horas de descanso. Os ritmos podem revelar, mas também ajudam a esconder. A Lefebvre interessa descobrir os ritmos camuflados sob a superfície da vida comum: eles podem mostrar a complexidade da organização social.

Para tanto, propõe uma nova metodologia de pesquisa cuja sistemática fica evidente na observação da cidade mencionada acima e descrita no livro *Éléments de rythmanalyse: introduction à la connaissance des rythmes*, publicado na França em 1992, um ano após sua morte. Lançado em Inglês com o título *Rhythmanalysis, Space, Time & Every day life* em 2004, o livro expõe as diretrizes para uma abordagem ampla do ritmo, não mais como objeto de estudo, mas como uma ferramenta analítica. O projeto de Lefebvre era fundar uma nova ciência, um novo campo de conhecimento de atenção às temporalidades em suas relações com a produção dos espaços sociais e o cotidiano: a ritmanálise.

O título foi retirado de uma série de ensaios escritos pelo filósofo luso-brasileiro Lucio Alberto Pinheiro dos Santos, em 1931, publicados pela Sociedade de Psicologia e Filosofia do Rio de Janeiro, no mesmo ano, mas sobre os quais não há mais registros. Os textos foram retomados por Gaston Bachelard em 1951, no livro *Dialectics of Duration*, onde ele dedica um capítulo à explicação da teoria do filósofo português, para compor sua divergência a respeito da concepção de tempo contínuo, “pura duração”, defendida por Henri Bergson. Enquanto Bergson afirmava que somente com a abstração do intelecto somos capazes de fracionar o tempo, Bachelard acreditava na fragmentação do presente, na singularidade dos instantes, nas durações construídas sobre ondulações e ritmos.

Na defesa da necessidade de “arimetizar” a duração bergsoniana, ele encontra interseções no estudo de Pinheiro dos Santos, de quem havia sido colega, justamente nas aulas de Bergson. Resumindo a ritmanálise como uma fenomenologia rítmica, com base na biologia e na psicologia, Bachelard demonstra como Dos Santos fundamentou os pontos principais de seu pensamento

na física ondulatória, concebendo a matéria como uma “anarquia de vibrações”, cujos elementos sempre estariam ligados a uma frequência determinada. Para o filósofo português, a vibração, do nível molecular até o quântico, seria o movimento fundamental da matéria, a energia da existência.

O caráter do ritmo, a partir dessa energia vibratória, seria o cerne do sistema de conhecimento desenvolvido por Dos Santos, do qual, no entanto, só se conhece o que foi apresentado por Bachelard.

Acompanhando-o na crítica a Bergson, e influenciado pelas ideias de Dos Santos, Lefebvre desenvolveu o seu projeto de ritmanálise recorrendo a uma teoria de “momentos”; eles ofereceriam as condições para entender o cotidiano, bem como para estimular mudanças. Sua metodologia se volta às discontinuidades e rupturas que quebram a banalidade do dia a dia e abrem caminho para as transformações. Pressupõe a atenção à vitalidade dos momentos recorrentes, seus intervalos e repetições, os ritmos compostos a partir daí, seu poder de modificar as experiências espaço-temporais e sua capacidade de revelar as relações veladas sob a superfície dessas dinâmicas.

Para isso, exige um tempo de observação, uma disponibilidade total dos sentidos, como o próprio filósofo demonstra na reflexão que faz a partir de sua varanda, a que me refiro aqui e que foi descrita no capítulo 3 do seu livro. “In order to grasp the rhythms, a bit of time, a sort of meditation on time, the city, people is required” (2016, 39). O ritmanalista está sempre ouvindo o mundo, convocando seus pensamentos e emoções, suas impressões, dúvidas e espanto:

more sensitive to times than to spaces, to moods than to images, to the atmosphere than to particular events. (...) he is always ‘listening out’, but he does not only hear words, discourses, noises and sounds; he is capable of listening to a house, a street, a town, as one listens to a symphony, an opera. (...) he does not only observe human activities, he also hears [entend] (in the double sense of the word: noticing and understanding) the temporalities in which these activities unfold. (2016, 94-5)

Nesse exercício sistemático, que se pretende ao mesmo tempo científico e poético, o conhecimento de diferentes disciplinas e práticas, da psicologia e biologia à física, pode informar o observador no seu entendimento das intensidades rítmicas visíveis e sensíveis.

Mas o que é o ritmo para Lefebvre? Reconhecendo certa confusão quando se tenta atribuir significados à palavra, o filósofo define sua ferramenta crítica por

meio da descrição dos elementos intrínsecos e fundamentais para o seu entendimento. Segundo ele, sempre que há interação entre um lugar, um tempo e um gasto de energia, o ritmo se faz sentir por meio de repetições, interferências entre processos lineares e cíclicos, e dinâmicas que devem ser acompanhados na ritmanálise até o fim.

Não há ritmo sem repetição, embora a reiteração rítmica de movimentos, gestos, ações, situações nunca seja absolutamente idêntica, mas sempre produtora de uma inovação. Segundo Lefebvre, repetição e diferença estão intrinsecamente relacionadas de duas formas: o elemento reproduzido nunca é igual ao original, simplesmente por já ser outro; e a repetição em si sempre gera uma diferença, que emerge no interior de uma sequência. Aqui, o filósofo salienta o caráter orgânico do ritmo em oposição à conotação mecânica que comumente se atribui a ele. Máquinas não têm ritmo, já que seus movimentos recorrentes são sempre iguais, não geram nenhuma novidade: os ritmos implicam repetições e devem ser definidos como movimentos e diferenças dentro dessas repetições.

De acordo com Lefebvre, as sociedades modernas se organizam entre ritmos cíclicos e lineares. O tempo natural e biológico, que determina a alternância de dias e noites, as estações do ano, o ciclo das marés, o piscar dos olhos, os batimentos cardíacos, está sempre em interação ou oposição ao tempo fragmentado do relógio, das práticas sociais, das atividades e comportamentos adquiridos pelo homem em contato com a tecnologia, a industrialização e o consumo. As fluídos em rotações e trajetórias estão em relação constante e exercem umas sobre as outras uma influência calibradora: “everything is cyclical repetition through linear repetitions” (2016, 18). É evidente, no entanto, a crescente submissão do tempo natural às técnicas industriais, por exemplo, que interrompem os ciclos, substituindo-os por uma linearidade calculável.

Se os diferentes fluxos estão em discordância ou associações, interferindo-se mutuamente, devem ser compreendidos em sua especificidade de recorrência, frequência e intensidade, levando-se em consideração a sua ação no contexto, como elemento dentro de um conjunto, e a sua relatividade. A ritmanálise é um estudo necessariamente comparativo. Somente descrevendo um ritmo em referência a outro, pode-se determinar seu padrão.

E é justamente nesse padrão que reside seu paradoxo: mesmo que pareça natural e espontâneo, ele sempre implica uma medida, uma organização

matemática. O ritmo preserva um caráter estrutural, passível de cálculo e análises numéricas que podem aferir sua frequência, velocidade, consistência. No entanto, apesar de possuir uma lógica, dela escapa, podendo sofrer interferências do que é da ordem do visceral, da imprevisibilidade do corpo humano.

Rhythm reunites **quantitative** aspects and elements, which mark time and distinguish moments in it – and **qualitative** aspects and elements, which link them together, found the unities and result from them. Rhythm appears as regulated time, governed by rational laws, but in contact with what is least rational in human being: the lived, the carnal, the body. (2016, 18)

O corpo ocupa um papel central na ritmanálise. É o ponto de partida, a referência primeira, o metrônomo do pesquisador. É a partir dele e das dinâmicas que lhe são próprias que o ritmanalista percebe o ritmo, antes de tentar ouvir e compreender o que lhe é exterior. É o corpo que insere o observador na análise. A partir do seu próprio tempo, seu ritmo particular - andamento, pulso, respiração –, sua experiência e perspectiva, ele passa a apreender os ritmos coletivos e a poliritmia do mundo.

Ele mesmo polirrítmico, o corpo é um complexo de vibrações e fluxos, suscetível às sensações provocadas pelas cadências de corpos exteriores a ele. E aí se apresenta mais um desafio para o ritmanalista: ser tomado pelos ritmos que lhe atravessam de fora, integrando-os ao interior e vice-versa, de forma a não perturbar o equilíbrio dos seus próprios ritmos, sua eurritmia. A ritmanálise depende dessa interação e confluência.

Ao contrário, quando os ritmos entram em tensão, estabelece-se a arritmia, que se manifesta no corpo como uma patologia. Entre os conceitos que importam ao ritmanalista na apreensão do mundo há ainda a noção de isoritmia, igualdade de ritmos sobre a qual falamos no capítulo 1, que Lefebvre considera mais rara, e associa a uma orquestra afinada sob a regência do maestro.

O corpo como paradigma do estudo rítmico, lugar da constituição de todas essas possibilidades – polirritmia, eurritmia, arritmia, isoritmia - é marcado por ambiguidades, uma vez que condensa os ritmos biológicos, concretos, e os sociais, abstratos. Ao chamar a atenção para os hábitos corporais, condicionados nessas ambivalências, como modos de expressão regulados e adequados ao convívio em grupo, Lefebvre se aproxima do pensamento de Marcel Mauss, que

entende o corpo como instrumento, “primeiro e mais natural objeto técnico” do homem.

Segundo Mauss, em cada sociedade, com suas idiossincrasias peculiares, as técnicas do corpo assumem diferentes formas, transmitidas pela tradição, hierarquicamente, de cima para baixo, por quem detém o poder da conduta autorizada. O indivíduo assimila os movimentos que são executados em sua presença. A relação entre o individual e o coletivo se revela no jeito de caminhar, no modo de usar as mãos, na postura ao sentar, na maneira de comer, enfim, nos hábitos que variam não somente com os indivíduos mas com as sociedades, a educação, as modas, etc. As técnicas de organização dos ritmos corporais a que Mauss chama de “montagens de séries de atos” são portanto condicionadas pelos elementos social, psicológico e biológico, que atuam em conjunto moldando os movimentos em atitudes permitidas, ou melhor, impostas. Lefebvre afirma que o gesto só passa por natural quando está em perfeita conformidade com um modelo vigente ou reconhecido por uma tradição. Cada segmento de nosso corpo tem um ritmo que não pode ser atribuído à natureza, mas foi adquirido, aprendido. Para ele, fazer parte de uma sociedade significa aceitar ou se “dobrar” aos seus valores, o que implica um adestramento, ‘ciência’ ela mesma repleta de ritmos.

Humans break themselves in [se dressent] like animals. They learn to hold themselves. Dressage can go on a long way: as far as breathing, movements, sex. It bases itself on repetition. One breaks-in another human living being by making them repeat a certain act, a certain gesture or movement (2016, 48).

Mauss compara o adestramento à montagem de uma máquina tendo em vista um objetivo, um rendimento. Para ele, as técnicas do corpo, como normas humanas desse treinamento, podem ser assim classificadas em função de sua eficácia. Lefebvre se aproxima dessa concepção, enfatizando o automatismo de repetições colocadas em curso pela prática. Reiterando atos, gestos e movimentos, o homem se adequa ao convívio social e às diversas situações do cotidiano, participando da pluralidade de interações rítmicas de uma sociedade. Mas o adestramento não desaparece. Na rotina militar, nas boas maneiras, nas regras de conduta dos negócios, é o modelo rítmico do treinamento que se impõe, que educa e controla o imprevisível, determinando a maioria dos ritmos do indivíduo ao longo da vida.

A visão de Lefebvre sobre essas ações reguladoras converge com a noção das técnicas disciplinares de produção de corpos dóceis analisadas por Michel Foucault. Em sua investigação sobre as fórmulas gerais de dominação praticadas a partir dos séculos XVII e XVIII, Foucault examina o programa de apropriação e esquadrinhamento a que o corpo é submetido na família, escola, quartel, prisão, hospital, fábrica, atento aos mecanismos aplicados para torná-lo tanto mais útil e produtivo quanto mais obediente. Os métodos de controle dessas operações foram descritos no livro *Vigiar e Punir*, publicado em 1975, no qual, para Pascal Michon, embora não faça referência explícita aos ritmos, apresenta uma abordagem dos ritmos sociais e corporais. De fato, para Foucault, assim como para Lefebvre, importam as coerções exercidas repetitiva e continuamente sobre o corpo por meio de uma série de procedimentos de ajuste, vigilância, obrigações e limitações, tendo em vista o gesto eficiente e adequado às funções produtivas e sociais. No entanto, os filósofos divergem, principalmente a respeito dos modos de operação do poder. Enquanto Foucault enxerga as relações de poder exercidas pelas instituições, mas também entre todas as pessoas, no cotidiano, admitindo-as como fonte também de um saber, para Lefebvre o poder, sempre repressor, é exercido pelo Estado.

O ritmanalista considera o conhecimento e a atenção a esses mecanismos de regulação duplamente importantes. A observação da mobilidade dos corpos sob os ritmos do capitalismo, em interação com a dinâmica urbana, é feita a partir do seu próprio corpo, sujeito às mesmas modulações. Com base na sua vivência, o pesquisador pode acompanhar a adequação e os desacordos dos indivíduos aos fluxos contemporâneos, identificando suas reações, como, por exemplo, as respostas às rotinas extenuantes manifestas nos modos de andar e sentar das pessoas que lotam os transportes públicos na volta do trabalho para casa. A sua experiência *corporificada* é a escala também para a detecção de possíveis desvios no comportamento repetitivo, coreografias disruptivas do corpo que introduzem a desordem e a irregularidade na tessitura urbana, criando, em consequência, narrativas alternativas para os espaços compartilhados. Lefebvre argumenta que é nas lacunas e fraturas provocadas pela arritmia, o que chamou de criação de momentos, que as pluralidades subjetivas podem emergir, dando lugar à invenção.

Nesse sentido, se aproxima da ideia de “construção de situações” defendidas por Guy Debord, com quem teve estreita ligação no começo da

Internacional Situacionista. De fato, ambos compartilhavam uma visão parecida a respeito da vida cotidiana como lugar onde nasce a alienação, que deveria ser combatida com uma nova sociabilidade de participação popular na fruição do espaço urbano. Para Lefebvre, é do cotidiano que os momentos nascem e de onde podem surgir as possibilidades. Para Debord, a vida humana é uma sequência de situações contingentes que de tão insossas parecem iguais. Por isso a necessidade de criar outros modos de vida desejáveis, desviando das formas culturais conhecidas e dominantes, para construir novas ambiências coletivas que dessem conta de novos comportamentos. Oposta aos reflexos da rotina capitalista, a “situação construída”, se aproximaria assim do pensamento lefebvriano. Apesar das divergências que levaram ao rompimento entre os dois e renderam, inclusive, acusações de plágio, o objetivo final de ambos era a realização de uma revolução cultural baseada na vitalidade da existência contra a banalidade do cotidiano.

Henri Lefebvre, ao defender e enfatizar o papel central do corpo como ferramenta de pesquisa, não especificou, no entanto, as diretrizes apropriadas para tal abordagem. Na verdade, a ausência de definição a respeito de técnicas e procedimentos mantém o projeto da ritmanálise em aberto, o que permite certa liberdade metodológica àqueles que desejam levar suas premissas adiante. Adequando-as aos interesses de sua investigação, na interseção de dispositivos, critérios e processos diversos, estudiosos de diferentes campos do conhecimento usam a criatividade para detectar e apreender as dinâmicas que configuram os espaços urbanos, os ambientes culturais, as relações sociais, enfim, os ritmos que nos atravessam, nos envolvem e nos conduzem no dia a dia.

Assim as pesquisas contemporâneas apresentam uma heterogeneidade de métodos que desenvolvem e atualizam a ritmanálise em múltiplas direções, aplicando seus conceitos de forma inventiva na compreensão dos ritmos do trabalho, dos ciclos de troca e comércio, dos deslocamentos nos ambientes coletivos, dos fluxos do mercado financeiro e das dinâmicas de mobilidade. Interessam aqui particularmente exemplos que inserem o corpo estrategicamente na análise, a partir de seu enfrentamento com os ritmos dominantes ou de sua intervenção no espaço público, como modo justamente de criar arritmias e provocar reações que podem ser avaliadas e comparadas. São experiências artísticas que introduzem a disrupção, ou propõem a inclusão de outros ritmos na

colcha de retalhos do tecido urbano, como as performances de Francis Alys e a dança de Wayne Sables, no vídeo *Traffic*.

No vídeo *Railings*, Alys percorre o centro de Londres com uma espécie de baqueta em uma das mãos, com a qual percute continuamente os postes e grades de ferro que cercam jardins e praças, ao longo do caminho. Produz assim sons ritmados, cujos timbres variam de acordo com o material tocado. O deslocamento do artista intervém na paisagem sonora da cidade, misturando os barulhos repetitivos que ele provoca aos ruídos costumeiros das ruas. Agindo sobre os materiais que separam os espaços urbanos públicos e privados, seu corpo sonoro problematiza as restrições que são impostas aos fluxos de pessoas.

Já em *Traffic*, também registrado em vídeo, Wayne Sables dança em meio ao fluxo intenso de pedestres em uma rua movimentada de Leeds, no Norte da Inglaterra. Sables desenvolve sua coreografia, movendo-se entre as pessoas, que desviam de seus gestos, traçando novas trajetórias em função do obstáculo que interrompe temporariamente o automatismo do seu andar. Seus movimentos oferecem um contraponto ao ritmo constante dos transeuntes.

Embora com propósitos diversos, essas práticas lembram a experiência performática – mesmo que à época ainda não fosse empregado o termo performance - realizada pelo artista brasileiro Flavio de Carvalho, em 1931. A “Experiência no 2” aconteceu em São Paulo, quando Flávio se colocou no caminho da procissão de Corpus Christi, deslocando-se no contrafluxo, em oposição aos fiéis. Como se isso não fosse considerado desrespeitoso o suficiente para os costumes e as rígidas regras de conduta da época, ele usava um boné verde, olhava fixamente para as pessoas e proferia palavras nada cristãs. Aos poucos a multidão foi ficando possessa, perturbada pelo “ruído” estranho, até abandonar a sacralidade do rito para atentar contra ele. Mesmo sem se preocupar com questões relativas ao ritmo - Flávio estava mais interessado na psicologia das massas – a sua intervenção revelou o desencadear de movimentos posto em curso por uma arritmia. O artista empreendeu uma ruptura na fluência da procissão, interferindo no fluxo calmo e regular comum à celebração religiosa, despertando a atenção e provocando a indignação e reação das pessoas. Na verdade, a disrupção foi tão grande que ele teve que fugir para não ser linchado pela multidão furiosa.

Voltando à dança e à performance como formas de ritmanálise, é interessante perceber, para além de sua potência estética, como elas desafiam as

dinâmicas que atuam na produção dos espaços urbanos, tornando evidentes seus fluxos predominantes. Colocando o corpo como resistência aos ritmos hegemônicos do cotidiano, essas práticas artísticas estimulam sua retomada como complexo vibrátil, capaz de ser afetado e de ter seus gestos mecanizados, ainda que temporariamente, interrompidos e transformados.

É essa proposição que importa aqui: o corpo feito ritmo, no centro da ação e da observação, desenhando outras formas de fluir, para além dos movimentos ordenados e repetitivos que a funcionalidade e a produtividade exigem. O ritmo produtor de estesia, provocando os sentidos, longe da lógica, porque em ligação com o que há de mais visceral.

Quase que naturalmente, a memória vai buscar a imagem do Parangolé Capa de Hélio Oiticica, materialização plástica do ritmo, que só ganha sentido quando abriga o corpo. Se a ritmanálise, mostra como os espaços são construídos na confluências do fluxos móveis de pessoas, objetos, capital, Oiticica foi antes de tudo um exímio ritmanalista. Em sua vivência no morro da Mangueira, observou, experimentou, entendeu e absorveu os ritmos da favela, condensando poeticamente, nas capas coloridas, as cadências de ruas e vielas, a síncope dos terrenos acidentados, das falas e do samba, a efemeridade dos barracos em contínua construção.

Em *Estética da Ginga*, Paola Jacques analisa a arquitetura orgânica das favelas, observando como a relação com a temporalidade – a ideia de abrigar em oposição a habitar – interfere diretamente no modo como seus moradores tratam o espaço. No precário e no improvisado, sem projetos, o contorno do barraco se delinea no fazer continuado, no provisório, em uma forma nunca fixa, sempre em vias de mudar. Para Paola, além da ambiência das favelas, foi justamente a temporalidade desse espaço que Oiticica buscou materializar no Parangolé. Em sua “poética do instante e do gesto”, o artista experimentou “o movimento fragmentário, de mudanças contínuas provenientes do movimento” (Jacques, 2001, 42). Em outras palavras, Oiticica deu corpo ao ritmo como forma de fluir.

Mas nesse fluir há também uma síntese do desvio, da ruptura, da lacuna preenchida com invenção, tal como Lefebvre compreende a construção de momentos. Isso fica evidente na abertura da exposição que mostrou a obra ao público pela primeira vez, em 1965. Oiticica foi impedido de entrar no salão nobre do MAM por estar acompanhado dos passistas da Escola de Samba

Mangueira, todos vestidos com o Parangolé, dançando e tocando seus instrumentos. Eles fizeram a festa do lado de fora, nos jardins do museu. O barulho, as capas e o cortejo eram transgressores demais, a obra em sua completude, em ação, em movimento, ameaçava a euritmia da instituição.

Por tudo isso, o Parangolé Capa fica aqui como uma figura conceitual, uma referência, uma inspiração do lugar que esta pesquisa deseja reservar ao corpo, afetado pelo ritmo, que, por sua vez, se faz ritmo afetado pelo corpo.

Por fim, cumpre ressaltar que não é apenas à versatilidade de procedimentos e abordagens que se abre a ritmanálise. Se o próprio pensamento do/com o ritmo oferece abordagens multifacetadas, sugerindo uma compreensão mais rica das articulações de ritmo, movimento, fluxo, estase e repetição, é o papel central do corpo, mais uma vez, que traz a diversidade de perspectivas necessária para o entendimento dos ritmos do mundo. Afinal, se usamos o nosso corpo como referência e estratégia de pesquisa para a compreensão do mundo, o simples reconhecimento de que outros corpos percebem de forma diferente já implica a ampliação da produção de conhecimento.

2.2

Além do signo

*O modo de significar (...) está no ritmo,
como a linguagem está no corpo.*

Henri Meschonnic

O corpo, o ritmo e a linguagem estão indissociavelmente ligados na visão crítica de Henri Meschonnic. Escrevendo mais ou menos na mesma época em que Henri Lefebvre formulou os conceitos da ritmanálise, Meschonnic levou o ritmo para o centro da teoria da linguagem, atribuindo-lhe participação fundamental nos modos de significar.

Poeta, tradutor, linguista e teórico da literatura, Meschonnic se notabilizou pelos estudos bíblicos e a tradução do Antigo Testamento, trabalho que encarou como um campo de experimentação e de onde extraiu os elementos que constituíram a base de sua reflexão.

Abordando o ritmo em uma nova perspectiva sob a influência de Émile Benveniste, defendeu a necessidade de uma poética, em oposição à estilística,

afirmando não ser mais possível pensar a linguagem reduzida à língua - signo, sentido, enunciado. Para Meschonnic, era preciso pensar as maneiras de *falar* a língua, passar ao discurso e considerar sua enunciação, significância e relação com o corpo, a sua historicidade.

Na definição corrente, o ritmo era entendido como alternância regular de tempos fortes e fracos, concepção completamente compatível com o caráter binário do signo, e com a linguagem como sistema de signos. Encaixava-se aí como estrutura, elemento formal, em dualidade com o sentido. Mas a revisão da história da palavra por Émile Benveniste transformou a noção tradicional e colocou em xeque não somente essa compatibilidade, como a própria teoria do signo, como explica Meschonnic:

Cuando [Benveniste] reescribió la historia de la palabra, no es en efecto solamente el sentido de la noción lo que cambió. Es que ella no se ordena más únicamente en una forma, ya nos es un auxiliar del dualismo. (...) el ritmo abandonó una definición estereotipada que lo mantenía en el signo y en la primacía de la lengua. Puede entrar en el discurso (Meschonnic, 2007, 68).

Benveniste expôs sua pesquisa etimológica no artigo *A noção do ritmo na sua expressão linguística*, publicado pela primeira vez em 1951, no *Jornal de psychologie*, e inserido no livro *Problemas de Linguística Geral I*, em 1966. Nesse estudo, ele explica que a palavra remonta à Antiguidade, mais especificamente à Grécia dos séculos VII a IV a.C.. Situando seu aparecimento inicial entre os filósofos jônicos, como Heráclito, por exemplo, Benveniste demonstra que seu uso foi disseminado por Demócrito e seu mestre Leucipo, como um termo técnico fundamental para a doutrina atomista e para explicar a natureza sob um ponto de vista materialista. Em sua morfologia antiga, *rhumós* era utilizado para descrever os átomos e os compostos constituídos com a junção dessas partículas. Mas também foi amplamente empregado em contextos variados, na prosa, poesia lírica e tragédia antigas, sempre com o mesmo significado. Designava forma: figura proporcionada, disposição.

A análise etimológica e morfológica feita por Benveniste revelou, no entanto, que esse sentido ia além do que parecia: “A formação em $-(\theta)\mu\acute{o}\varsigma$ (...) indica não o cumprimento da noção mas a modalidade particular do seu cumprimento, tal como se apresenta aos olhos” (Benveniste, 1976, 367). Ou seja, ao contrário de outras palavras também usadas pelos Gregos para se referir a

forma, como *skhêmá*, *morphê*, *eidos*, *rhuthmós* era expressão de uma disposição sempre temporária, uma configuração provisória assumida por algo móvel e fluido, em vias de mudar.

Esse primeiro conceito do termo como um modo transitório e particular de fluir estava assim completamente vinculado à concepção de mundo dos atomistas: “é uma representação do universo no qual as configurações particulares do movediço se definem com fluições” (Ibidem, 368).

O ritmo dos átomos, no entendimento de Demócrito e de seus seguidores, não se referia portanto aos movimentos, choques e desvios das partículas, mas sim à sua estrutura e a dos seus compostos na dinâmica de seus processos. O ritmo seria assim a forma assumida pelos átomos nessa conjunção efêmera. No século V a.C., *rhuthmós* denotava assim as várias formas temporárias assumidas pelo constante fluir do mundo Heraclitiano – seja o fluir dos átomos ou não.

Foi no século IV a.C, que o termo ganhou a definição que unificou o homem e a natureza sob uma lógica de tempos, intervalos e repetições. De acordo com Benveniste, Platão também entende ritmo como forma, mas provoca a mudança semântica ao vincular essa noção de configuração particular à harmonia musical e ao movimento do corpo humano na dança, percebendo-a como uma sequência ordenada, passível de medição numérica. Nessa perspectiva, a palavra se liga à matemática, passa a representar a alternância de tempos fracos e fortes e começa a ser aplicada em qualquer fenômeno que se desenvolve no tempo.

Esse novo conceito, além de apagar quase que definitivamente o anterior, se espalhou ao longo da história da humanidade, influenciando o pensamento ocidental, com consequências estéticas, éticas e políticas: uma vez que o ritmo se configurava pela regularidade e recorrência dos movimentos ordenados na duração, podia então ser relacionado aos gestos, ao modo de falar, andar e trabalhar, convertendo-se em um padrão de conduta e comportamento.

Em *Elements of Rhythmology*, Pascal Michon demonstra como Platão associa esse conceito à defesa de uma vida equilibrada e racional para o cidadão que, para ele, deveria cultivar a temperança, a coragem e a disciplina. Em outras palavras, buscar ajustar-se ao bom ritmo, à eurritmia.

Michon descreve as duas ameaças, recorrentes no contexto da primeira aparição do termo no livro 3 da República, contra as quais a eurritmia pretendia se impor: os ritmos tóxicos e contagiosos, que desafiavam a racionalidade e

teriam poderes demoníacos, e a falta de ritmo, produzida quando o *lógos* era submetido a esse descontrole, perturbando os homens e a ordem da cidade. Ele descreve a desconfiança de Platão com a música dionisíaca e as dissonâncias dos poetas miméticos, que contrastavam com a poesia tradicional e os ideais gregos, devido, entre outras coisas, à perversão do metro e à dramaticidade.

Considerando como perigosos até a batida dos ferreiros e a cadência dos remadores, que não deveriam nunca ser imitados pelos atores, Platão defendia que era preciso ter autodomínio para resistir aos sons que desestabilizavam a mente, provocavam espasmos e podiam levar à deriva. Ele propagava também como tabu a imitação das lamentações e verborragia das mulheres, o que, segundo Michon, demonstra claramente como a rejeição aos ritmos poéticos foi social e simbolicamente construída.

Para o filósofo, os sons da natureza, o barulho dos animais e os ruídos por ele identificados com o “tumulto do universo” desestabilizavam a ordem e podiam provocar a perda da razão e o caos. Mas a música e a poesia, se *corretamente* compostas, ajudariam a moldar a alma dos jovens cidadãos, assim como a ginástica treinava seus corpos. E, assim, baseado na eurritmia, foi constituído o modelo ideal de educação e controle do Estado, um programa que visava a passagem da selvageria e da natureza para a civilização e cultura:

Plato does not say that the society itself should become eurhythmic, (...) but all elements of full-fledged *rhythmic ethics and politics* are already present, provided that, once again, *rhuthmós* does not mean any longer an ephemeral form of something bound to change, or more broadly a way of flowing, but a form of movement organized according to number and simple proportion, reflecting ideal Forms. (Michon, 2018, 52-3)

Esse padrão de reprodução de formas perfeitas, em que certas posturas passam a ser valorizadas como nobres e dignas enquanto outras se tornam indecentes e degradantes, legitimizou a famosa expulsão dos poetas da cidade. Sob a ótica idealista, seu banimento era necessário para não contaminar a ordem e o equilíbrio com os perigos da depravação. Michon identifica nesse ato a ameaça que realmente Platão desejava afastar: qualquer outro conceito de eurritmia, mais próximo do fluir das coisas móveis e transitórias do que das formas fixas e eternas.

(...) this ban aimed more precisely at impeding or better yet, suspending any possibility for the citizens to invent new eurhythms and harmonies, i.e. not only new poems or tunes but *new ways to make society*. Because their job is to invent ever new forms of rhythm and song, poets epitomize another kind of eurhythmy, which is closer to the Democritean than the Platonic model. (Michon, 2018, 58)

De múltiplas formas, esse controle da expressão artística, e o uso do ritmo e da harmonia para moldar os gestos e o discurso dos cidadãos foram amplamente propagados nos programas éticos e políticos de vários países, ao longo da história da humanidade.

Afastando-se desse caráter normatizador, o sentido primeiro do termo identificado por Benveniste trouxe novas questões e nuances ao ritmo e ampliou suas possibilidades de uso como ferramenta analítica. Como se percebe atualmente, o conceito platônico, ligado ao metro e à medida, além de trazer consigo esse viés de controle, não dá conta da natureza do ritmo, e como afirma Lexi Eikeboom, citando Michon, tenta impor uma regularidade a um fenômeno que é muitas vezes irregular, o que deturpa seu caráter e implica simplificações redutoras. Segundo ela,

if we apply Plato's idea of rhythm to reality as a whole, we end up with a reality in which many different dimensions are simply superimposed on another as comparable without an awareness of the differences between them. The assumption becomes that all of reality can be neatly synched up with itself. Again, this is not always true to the nature of reality. We experience reality as including jolts, interruptions, and clashes between rhythms but a Platonic vision must either label these as evil or ignore them altogether (2018, 23).

Trazendo consigo a possibilidade de abordar as coisas do mundo em sua complexidade, a noção de forma do *fluir* ganhou destaque nos anos 1970, com a inserção de conceitos como fluxo e movimento no pensamento teórico, muito mais versáteis, em oposição às concepções estáticas do estruturalismo.

Henri Meschonnic foi um dos principais críticos que adotaram a acepção original do termo. A partir da descoberta feita por Benveniste, ele propôs outro modo de entender a linguagem, redefinindo o ritmo na poesia e na literatura, como uma força irredutível à métrica: ela vem do corpo, da organização do movimento no discurso.

Eu não considero mais o ritmo uma alternância formal do mesmo e do diferente, dos tempos fortes e dos tempos fracos. Na pista de Benveniste, que não transformou a noção, mas que mostrou pela história da noção, que o ritmo era em

Demócrito a organização do movente, entendo o ritmo como a organização e a própria operação do sentido no discurso. A organização (da prosódia à entonação) da subjetividade e da especificidade de um discurso: sua historicidade. Não mais um oposto do sentido, mas a significação generalizada de um discurso (Meschonnic, 2010, 43).

Tendo como alicerce a obra de Benveniste, de quem se via como continuador, Meschonnic desenvolveu a poética do ritmo dedicando-se à compreensão do que determinava a perda subjetiva que ele identificava nos processos de tradução. Estudando o Antigo Testamento, observou que a Bíblia apresentava uma organização rítmica única, sem métrica, porém com uma “codificação do ritmo, corporal-oral, versículo por versículo. Até contrariar a sintaxe” (2010, 44). Uma “pan-rítmica” (2006, 19) que entrelaçava corpo e linguagem:

La palabra “acento” en hebreo se dice *taam*. Es muy importante pensar en el sentido real de esta palabra. Significa el gusto de lo que uno tiene en la boca, el gusto de lo que uno come. Es el sabor, y es también una metáfora bucal y corporal. Y, para mí, es una verdadera parábola de la relación entre el cuerpo y el lenguaje, porque es eso lo que la Biblia hace (2006, 17).

Ele verificou que as versões francesas conhecidas na época diferiam bastante do texto em Hebreu: apesar de narrarem os mesmos fatos, negligenciavam marcas da oralidade na escrita, fundamentais na produção do sentido original. Segundo Pascal Michon,

[Meschonnic] discovered that the text he was reading had almost nothing to do with the one he knew in French. Certainly this text was telling the same events, it was referring to the same characters and it was talking about the same things. But it had very different effects: the voices, the way the body was permeating it, the relation between what was meant and what was heard were deeply different (Rhuthmós, 2011).

Para além dos signos, eram os elementos aparentemente secundários do discurso que participavam da atividade semântica. Meschonnic percebeu que o sentido não estava nas palavras, mas na fisicalidade e ação do sujeito nas palavras. Era o conjunto em sua totalidade, o ritmo que determinava os modos de significar.

Thus, meaning is not developing through signs referring to pieces of reality or to elements of thought, but it is rather a semantic activity of the whole discourse produced by all marks of the speech. The meaning is the result of a *signifiance*, *i.e.* an active production of signification through the entire system of signifiers that is used only marginally to refer and mainly to suggest desire and emotion, act

and interact. It is a result of a linguistic activity that doesn't separate the signified from the signifier (Michon, Rhuthmós, 2011).

As versões francesas, como Meschonnic explicou, traduziam “o enunciado, não a enunciação; a língua, não o discurso; o sentido, cortado pelo ritmo, no lugar de tomar a linguagem com seu efeito global, onde tudo faz sentido, ritmo e prosódia tanto quanto léxico e sintaxe” (2010, 49). Em suma, não alcançavam o ritmo como ele próprio percebia, como gosto da significação, “*taam*” de todas as palavras juntas, presença do sujeito, sua fisicalidade.

Meschonnic acompanha então o deslocamento provocado por Benveniste ao ultrapassar o entendimento da língua como um sistema de signos, tal como discutido por Saussure, com a proposição do sistema linguístico de enunciação. Para Benveniste, era preciso problematizar o signo em ação, uma vez que não há signo antes de seu aparecimento em um ato de fala. É a linguística do discurso praticada por ele que permite a Meschonnic desenvolver a ideia do contínuo, ou seja, pensar o corpo e a linguagem em relação, de forma conjunta.

Tomando o caminho da semântica da enunciação esboçada por Benveniste, Meschonnic se volta assim ao sistema do discurso, porque ele não separa o corpo e o sentido na linguagem. O signo, com seu caráter binário, constitui um modelo que reduz o ritmo a um elemento formal meramente fônico em dualidade com o significado, e do qual o sujeito linguístico sempre escapa pela voz, gestos, entonação. Já o discurso, “supõe o sujeito, inscrito prosódica e ritmicamente na linguagem, sua oralidade, sua física” (2010, 16).

Se o ritmo volta, ou antes, é reconhecido (empiricamente, ele não deixou nunca de o ser), a organização do contínuo na linguagem, o binário do signo não tem mais nenhuma pertinência quanto aos limites do discurso. Não há mais o som e o sentido, *não há mais a dupla articulação da linguagem*, só há os significantes. E o termo significante muda de sentido, pois ele não se opõe mais a um significado. O discurso se realiza numa semântica rítmica e prosódica. Uma física da linguagem. Sem esquecer a continuidade com a voz e o corpo no falado. Esta semântica não se faz segundo as unidades descontínuas do sentido. Ela determina um novo modo de análise. (Meschonnic, 2010, 62)

O ritmo, para Meschonnic, não se configura mais como forma, mas como o próprio sujeito, sua marca na enunciação. É, portanto, o principal elemento antropológico da linguagem. Aberto à pluralidade, carrega consigo o banal e o cotidiano, afetos e contradições, sendo capaz de revelar o caráter político, histórico e cultural da subjetividade, o que acaba por expor a própria sociedade. Já

que “en el discurso, el sujeto del discurso es histórico, socialmente e individualmente” (2007, 72), o ritmo é assim a “organização subjetiva de uma historicidade” (2010, 63).

Para a semântica da significância, Meschonnic propõe então a escuta desse ritmo que não é mais sonoridade, mas é a “voz” do sujeito no contínuo da linguagem. Ritmo que induz um imaginário respiratório que se refere ao corpo vivo inteiro, por meio do qual não se ouve o som. Escuta-se o sujeito.

A oralidade assume então uma função fundamental na poética, não mais associada a uma dualidade com a escrita, como algo que só se realiza em sua ausência, mas com uma concepção renovada, como uma propriedade possível não só à fala como à própria escrita. Ela se torna a organização do discurso pelo ritmo, a manifestação de um gestual, de uma corporeidade, subjetividade e historicidade em curso na linguagem.

Afastando a oralidade da noção sociológica e etnográfica, a partir das quais é definida como um modo de emissão e transmissão, Meschonnic reconhece como força do corpo na enunciação, atribuindo-lhe uma semântica própria. Presença no texto falado por meio da entonação, do timbre da voz, da postura corporal, dos gestos; e no escrito através de rimas, elementos prosódicos, silêncios.

Segundo ele, por experimentar um grau de subjetivação maior, é na literatura que essa física, essa potência ecoa plenamente. É no poema que a oralidade se faz ouvir com toda intensidade, organizando em ritmo a produção de sentido por meio de uma pluralidade de modos de significância.

O poema seria então o momento de uma escuta. A escuta do sujeito por si mesmo, por meio de uma voz sempre intersubjetiva, que, em sua singularidade, carrega a relação com o mundo, com os outros corpos, com a criação. Como lugar de invenção da oralidade, o poema trama o próprio sujeito - “Ele ativa em nós um sujeito que não seríamos sem ele” (2015, 2) -, manifestando a recusa da separação entre linguagem e vida: “Um poema se faz na reversibilidade entre uma vida tornada linguagem e uma linguagem tornada vida” (2015, 6). Como Meschonnic explica:

Somente o poema pode nos conectar com a voz, nos fazer passar de voz em voz, nos tornarmos uma escuta. Dar-nos toda a linguagem como escuta. E o contínuo dessa escuta inclui, impõe um contínuo entre os sujeitos que somos, a linguagem

que nos tornamos, a ética em ato que é essa escuta, donde uma política do poema. Uma política do pensamento. A defesa do ritmo (2015, 4).

Acompanhando assim o pensamento de Benveniste, para quem “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito” (1976, 286), Meschonnic reserva ao poema o papel máximo do ritmo nessa constituição, confirmando o investimento em uma antropologia histórica da linguagem: o ritmo é a organização no discurso “do contínuo de que somos feitos. Com toda a alteridade que funda nossa identidade”. “É a forma-sujeito” (2015, 3).

A oralidade, definida por Meschonnic como essa forma-sujeito, “rítmica linguística e cultural” (2006, 41), pode ser aproximada do que o medievalista, estudioso da poesia oral, Paul Zumthor denominava vocalidade. Para ele, a oralidade se referia à fala, transmissão de uma mensagem da boca ao ouvido, enquanto a vocalidade seria um conceito mais amplo, uma noção antropológica, considerando os valores específicos da voz integrada ao texto que ela transmite: sua historicidade, seu uso.

Zumthor compartilha com Meschonnic o entendimento da voz como presença, emanção de um corpo, com a bagagem social que isso implica. Ele afirma que nela “estão presentes de modo real pulsões psíquicas, energias fisiológicas, modulações da existência pessoal” (2005, 117). Para ele, “o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso” (2014, 75), sendo que o discurso tem uma de suas mais altas funções quando se trata da ação poética.

No entanto, enquanto para Meschonnic a oralidade se dá tanto na fala como na escrita, ou seja, a literatura e a fala não são indistintas mas são solidárias, organizando-se de formas diferentes nos mesmos meios, para Zumthor, o fenômeno vocal é, em sua essência, diferente da transmissão escrita, da percepção mediatizada pela leitura. Interessado na recepção do texto, ele observa que a vocalidade se manifestaria na escritura como uma intenção, índice de algo destinado a ser transmitido em voz alta.

Em sua reflexão, a performance ocupa lugar central. Para ele, é a performance que não se reduz ao signo, porque algo sempre dela transborda: a entonação, o tempo, o lugar, o cenário. Ele a define como um acontecimento oral e gestual, mas tenta aos poucos ampliar esse conceito para outras formas de comunicação. No entanto, ao admitir gradações de performatividade – com

diferenças na intensidade da presença – considera que a leitura solitária e puramente visual apresenta o grau performancial mais fraco, próximo do zero.

Na leitura silenciosa, segundo Zumthor, o leitor tenta recuperar a voz viva, restituir a situação de enunciação: “ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, essa unidade perdida para nós, de restituir a plenitude – por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação” (2014, 66). Como ele descreve, na leitura “subsiste uma presença invisível, que é manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais” (2014, 68).

Essa visão é criticada por Meschonnic para quem Zumthor, apesar de ter tentado, não conseguiu superar a dicotomia oralidade/ escrita. Os dois se distanciam também quanto à noção de ritmo, já que o medievalista não parece sair da noção tradicional do termo. Definindo a ação poética oral como uma “predominância geral dos ritmos” (1997, 133), ele acredita que cada performance cria seu próprio sistema rítmico, evidenciando, segundo Meschonnic, uma noção relacionada à ordem, organização da forma de um acontecimento. Mas como essa articulação é feita por meio de elementos corporais e vocais, e “o corpo tem alguma coisa de indomável; de inapreensível” (Zumthor, 2014, 77), talvez, seguindo Lefebvre, para Zumthor, apesar da razão que lhe é inerente, o ritmo escape à lógica também.

Seja como for, e a partir de pontos de vista bem distintos, ambos parecem concordar que “somente o poema pode nos dar o que somente ele faz, a escuta de tudo o que não se sabe que se ouve, de tudo o que não se sabe que se diz e de tudo que não se sabe dizer” (Meschonnic, 2015, 5). E neste aspecto se aproximam também do pensamento de Hans Ulrich Gumbrecht.

Tão crítico da hermenêutica como Meschonnic era do domínio dos significados, Gumbrecht se dedicou a pesquisar a produção de presença na linguagem, com atenção especial à materialidade do ritmo, buscando compreender como podemos sentir um ritmo independente do significado que carrega.

Extrapolando o sentido, o ritmo, para Meschonnic, e a força que a oralidade imprime na linguagem, para ele e Zumthor, podem ser abordados, em diálogo com Gumbrecht, a partir de seus efeitos de presença, como será visto a seguir.

Por ora, cumpre salientar a importância e a influência que a crítica de Meschonnic desempenhou não somente na teoria da linguagem, mas também na diversidade de abordagens do ritmo, por diferentes disciplinas e campos do conhecimento a partir de então. Ao libertá-lo do formalismo do signo, sua poética não apenas afirmou a posição do ritmo como significante maior, em articulação com o corpo, o sujeito e suas ações, como expôs sua indissociação com a fluidez e singularidade da vida.

2.3

Além do sentido

*A constitutive tension exists between the phenomenon of
rhythm and the dimension of meaning.*
Hans Ulrich Gumbrecht

O que faz o ritmo ao texto? Para responder a essa pergunta, o ex-medievalista, filólogo, historiador e crítico literário Hans Ulrich Gumbrecht trilhou um caminho teórico “ecclético”, em sua própria definição, bem distinto do percurso de Henri Meschonnic, apesar de ser possível identificar pontos de contato entre os dois. Como na poética de Meschonnic e na ritmanálise de Henri Lefebvre, o corpo ocupa papel fundamental na reflexão de Gumbrecht. Interessado no questionamento sobre como diferentes mídias afetam o sentido que transportam, direcionou sua atenção amplamente para o conceito de “produção de presença”, ou seja, para os efeitos de tangibilidade que surgem com as materialidades de comunicação, dedicando artigos, ensaios e seminários especificamente ao que mais interessa aqui: o ritmo na linguagem.

Gumbrecht parte de uma crítica contundente ao predomínio da prática da interpretação nas Ciências Humanas. A ele incomodava a necessidade de atribuir sentidos e definições bem circunscritas à palavra, convergindo com o raciocínio de Henri Meschonnic para quem “as palavras não são feitas para designar as coisas. Elas estão ali para nos situar entre as coisas” (2015, 4). Com a ajuda de K. Ludwig Pfeiffer, Niklas Luhmann e Friedrich Kittler, entre outros pensadores, formulou, no final dos anos 80, um campo alternativo ao hermenêutico, cujos pressupostos, segundo ele, não mais se sustentariam no ambiente cultural posterior ao colapso da modernidade.

Para ele, o paradigma hermenêutico, cujas premissas se apoiam na precedência de um significado sobre o significante e demandam o par expressão/ interpretação - pelo gesto hermenêutico, o sentido concebido na profundidade da alma (espírito, significado, imaterialidade) pode se manifestar em uma superfície (corpo, texto, materialidades) que, insuficiente em comparação ao que se encontra na profundidade da alma, requer sempre atos interpretativos para compensar as deficiências da expressão - teria sido posto em xeque pelos três conceitos característicos da situação pós-moderna: destemporalização, destotalização e desreferencialização. Gumbrecht afirma que a ruína da concepção de tempo-histórico, a impossibilidade de atribuir às teorias um caráter universal e a perda das nossas referências e convicções resultam em um “sentimento de um mundo sempre menos estruturado e sempre mais viscoso e flutuante. Dizendo de outro modo, o sentimento de um mundo não mais fundado na figura central do sujeito” (1992, 8).

O campo não-hermenêutico foi elaborado, assim, deslocando o sujeito e a interpretação do foco, que passou da identificação do significado para os problemas relativos às condições, processos e formas implicados na constituição de significados. Ao invés de tratar de um objeto específico, o campo também chamado de materialidades da comunicação propõe a análise de quaisquer fenômenos que possam contribuir para a construção ou obstrução do sentido. Seus teóricos não acreditam que um complexo de sentido possa “estar separado da sua medialidade, isto é, da diferença de aspecto entre uma página impressa, a tela de um computador ou uma mensagem eletrônica” (Gumbrecht, 2010, 32). Como consequência, as abordagens sobre o corpo humano, as qualidades físicas dos significantes e os dispositivos tecnológicos foram ampliadas.

Dentro desse novo quadro teórico, Gumbrecht seguiu a intuição de que nossa relação com as coisas do mundo, principalmente com artefatos culturais, nunca é unicamente uma relação de atribuição de sentido; as coisas têm também uma dimensão de presença, cujas implicações nossa sociedade está habituada a negligenciar.

Apostando no nosso desejo de tangibilidade em um mundo tão centrado na consciência, ele volta a atenção para as impressões de presença das experiências estéticas e os momentos específicos de intensidade que elas nos fazem sentir. Segundo ele, “em vez de termos de pensar sempre e sem parar no que mais pode

haver, às vezes parecemos ligados num nível da nossa existência que, pura e simplesmente, quer as coisas do mundo perto da nossa pele” (2010, p. 135). Deslocando o pensamento de Jean Luc-Nancy, para quem esses fenômenos estão sempre cercados de ausência – Nancy fala em nascimento e desaparecer da presença – Gumbrecht defende que os efeitos só podem ser efêmeros “porque estão necessariamente rodeados de, embrulhados em, talvez até mediados por nuvens e almofadas de sentidos” (2010, 135). Estamos sempre, passados poucos segundos, acostumados a cobrir de significados o que nos rodeia, o que (nos) acontece.

Considerando que qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais, vai tocar os corpos das pessoas de modos variados, ele sugere que a experiência estética seja concebida como uma oscilação (às vezes uma interferência) entre presença e sentido, uma vez que aparecem juntos e estão sempre em tensão.

Para Gumbrecht, a modalidade mediática de cada objeto atua na distribuição específica entre esses componentes. A dimensão de presença sempre vai predominar na música, por exemplo, mesmo que algumas estruturas musicais evoquem certas conotações semânticas. Assim também um texto literário, em cuja leitura predomina o sentido, tem a capacidade de ativar a presença da tipografia, do cheiro do papel e, principalmente, do ritmo da linguagem, o que mais interessa a Gumbrecht e a esta pesquisa também.

A linguagem, como ele identificou, possui diversos amálgamas com a presença. A realidade física da fala é um deles. A voz nos afeta acusticamente. Toca a nossa pele, atravessa nosso corpo. As palavras que alcançam o ouvido podem ser escutadas, mesmo quando não se entende o que elas querem dizer. Trata-se de um fenômeno tangível. Mas essa dimensão de presença se intensifica quando a linguagem adquire uma forma, isto é, quando possui um ritmo. Segundo ele,

among all text types considered to be literary, those whose constitutive features include forms of “bound” (rhythmically structured) language have a special (genetic or pragmatic) affinity with forms of communication that take place in the *physical co-presence* of the communication partners (1994, 170).

Em um seminário em Cambridge, em 2016, Gumbrecht fez a experiência de declamar poemas de Holderlin no alemão original para uma plateia de

estudantes que não entendiam o idioma. Com esse exercício, buscou demonstrar como a prosódia se impõe, para além do sentido, recortando o tempo, preenchendo o espaço, ativando reações corporais nos ouvintes. Ou seja, como o ritmo, diferente da concepção que sempre dominou a linguística e a crítica literária, não apenas contribui para o sentido do texto, mas atua no texto em tensão com o sentido.

Para ele, além disso, uma linguagem ritmicamente organizada provoca a impressão de que um fenômeno - material, pessoal, uma atmosfera - se torna palpável, se posiciona à nossa frente.

Para compreender como se dá a produção desses efeitos, ele partiu, como Meschonnic, da noção pré-platônica do termo, identificada por Émile Benveniste, sintetizando o ritmo como a realização da forma sob a condição complicadora da temporalidade.

Para conceituar forma, Gumbrecht seguiu a definição do teórico sistêmico Niklas Luhmann, entendendo-a como “simultaneidade da autorreferência e referência externa” (Gumbrecht, 2016, 92). Ou seja, a forma seria uma fronteira ou margem visível que contorna o objeto, definindo ao mesmo tempo o que lhe é exterior.

Mas, quando se trata de algo temporário, como essa delimitação se dá? Em outras palavras, como é possível que um objeto temporal como a linguagem falada, a dança ou qualquer movimento que só pode existir em seu desenvolvimento no tempo adquira uma forma?

No caso específico da linguagem, o fator complicador da temporalidade fica evidente na transição de um único som para uma sequência de sons, isto é, para um enunciado. Os sons individuais têm formas diferentes, que só se destacam da ambiência entre o eco do som anterior e a antecipação do som seguinte. Logo, é a totalidade de sons em um enunciado, destacado de outros sons, que pode ser entendido como algo que está formado. Citando Edmundo Husserl, Gumbrecht explica a complexidade da questão: “when a sound rings out, my objectivizing comprehension can make a sound that lasts and fades away into an object. This is not possible for the duration of the sound or for the sound in its duration. This is a time object” (Husserl 1966 [1905]: 23 APUD Gumbrecht 1994, 174).

Se um objeto temporal é sempre inconstante, no sentido que necessariamente perde a forma, deforma, se transforma, como é possível ainda assim apresentar uma forma? O ritmo aparece para Gumbrecht como a solução prática para esse problema. Ele se manifesta como recorrência dentro da transformação, em ciclos, reiteraões, como ele explica: “a mediação dessa aparente contradição entre movimento (como propriedade de objetos temporais) e estabilidade da forma emerge com a repetição”. (2016, 92). E, ainda, “in the case of spoken language rhythm lies in the repetition of (arbitrary) sequences of sound qualities” (1994,174).

Para Gumbrecht, uma vez que a forma de um objeto temporal se torna possível, em razão do ritmo, vai necessariamente ativar funções que estão intrinsecamente relacionadas a ele. A recitação de um poema, por exemplo, vai impulsionar funções mnemônicas, afetivas e de coordenação entre corpos, envolvendo quem lê e quem escuta. Para entender como o ritmo atua, essas ações precisam ser observadas em profundidade.

A função mnemotécnica diz respeito à memorização, notoriamente mais fácil quando se trata de uma estrutura rítmica. Essa facilidade pode ser comprovada com a simples referência a provérbios ou cantigas com rimas e aliterações que, conhecidas durante a infância, permanecem durante toda a vida na lembrança. São informações que mesmo sem uso e utilidade parecem gravadas na memória para sempre.

Gumbrecht atribui essa qualidade ao fato do ritmo consistir em um recorte de tempo fechado, não progressivo, com início e fim bem determinados, diferente do *Krónos* que flui, mas não possui forma. Para ele, o ritmo como *Kairós* atua congelando o tempo ao seu redor, enquanto suas recorrências criam, dentro de si, uma simultaneidade de coisas que faz com tudo pareça contemporâneo em seu interior. Seu tempo interno desacelera e se converte em apoio à performance da memória, uma janela aberta ao retorno das coisas do passado. Segundo Gumbrecht,

Esse mecanismo explica por que feitiços, breves dizeres usados para evocar coisas e situações do passado, são quase exclusivamente lançados em linguagem prosódica (rítmica). Pois essa linguagem interrompe a progressão do tempo cotidiano e torna possível que objetos e fenômenos do passado (e do futuro) se presentifiquem (2016, 93).

Mas essa volta só se dá por meio da estrutura rítmica, ou seja, para trazer ao presente algo guardado ritmicamente, é preciso reviver o ritmo por meio do qual foi decorado.

A segunda função ativada pelo ritmo se refere a sua capacidade de estimular a coordenação entre corpos. Como foi abordado no I capítulo desta pesquisa, a conexão rítmica favorece o rebaixamento da consciência do indivíduo, estimulando o senso de coletividade por meio do *muscular bonding*. De acordo com o já exposto, o bem estar proporcionado pela concordância de passos e gestos em uma marcha, dança ou ritual, por exemplo, poderia explicar a sobrevivência do ser humano como espécie, por ser um estímulo à união de grupos e à formação de comunidades.

É a mesma relação que ocorre na declamação de um poema. Nesse caso, a ligação não se dá somente entre quem fala e quem ouve, indo além também da conjunção rítmica que envolve os ouvintes na mesma sintonia. A leitura de um poema em voz alta conecta o leitor e os ouvintes ao seu ritmo, o ritmo de quem o escreveu, mesmo que se trate de algo produzido há muitos anos. O poema presentifica o ritmo corporal do autor, com sua historicidade, que é então incorporado pelo leitor e pelos ouvintes, desprezando-se a distância espacial e temporal entre eles. Para Paul Zumthor, que exerce grande influência em Gumbrecht, “a leitura do texto poético é escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta” (2014, 84).

Para explicar a ativação da função de coordenação entre corpos pela prosódia, Gumbrecht recorre mais uma vez a Niklas Luhmann, dessa vez trazendo à tona sua teoria sistêmica. Segundo Luhmann, a interação entre sistemas - não-vivos, vivos, psíquicos ou sociais – pode se dar por meio de acoplamentos de primeira e segunda ordens. O acoplamento de primeira ordem é classificado como não-produtivo, por não gerar novos status, acréscimos ou mudanças duradouras em sua efetivação. Poderia ser descrito como um processo de retroalimentação em que o estado A no sistema 1 impulsiona o estado B no sistema 2, que ativa o estado C no sistema 1, que, por sua vez liga o estado D no sistema 2, e assim por diante até que determinado ponto do sistema 2 aciona novamente o estado A no sistema 1, reiniciando toda a sequência. É o que ocorre entre partes diferentes do

motor de um carro, por exemplo. A conexão entre seus componentes exibe a recursividade que assegura sua funcionalidade.

De acordo com Gumbrecht, por ser o processo recorrente, pode-se dizer que a mediação entre esses sistemas é feita pelo ritmo, que seria o meio que coordena diferentes lados de um acoplamento de primeira ordem. Como ele explica, “a main reason for assigning phenomena of rhythm to the consensual zone of the first order lies in rhythm being a recurrence of behavioral sequences (of sound sequences in the case of rhythmic language)” (1994, 180).

Nesse tipo de ligação envolvendo indivíduos, o nível de atenção ou “tensão de consciência”, como denomina Edmund Husserl, é sempre baixo, justamente por conta da mediação do ritmo. Sem sofrer interferência do excesso de pensamento, o acoplamento de primeira ordem se configura como meio apropriado para coordenação dos corpos, que são afetados de forma involuntária. É o que acontece, por exemplo, quando músicos ou dançarinos executam seus movimentos com certo grau de relaxamento, sem atentar demasiadamente para cada gesto. Deixando-se levar pelo ritmo e pela conexão estabelecida com a música, a performance parece mais natural, mais orgânica.

Se o ritmo e portanto a linguagem prosódica – segundo Gumbrecht todos os fenômenos de prosódia podem ser integrados ao ritmo - previnem o nível elevado de consciência humana de emergir, e transformam falante e ouvinte em um só sujeito, o mesmo não acontece com a linguagem que não é ritmicamente organizada e não apresenta as recorrências que caracterizam o acoplamento de primeira ordem.

Uma conversa configura-se como uma interação produtiva entre sistemas, ou seja, uma conexão que leva à emergência de níveis e estados que não apareceriam caso não houvesse essa interconectividade. Segundo Luhmann, nesses acoplamentos de segunda ordem, os sistemas podem chegar a um estágio de auto-observação e até autogoverno. Isso quer dizer que cada sistema pode se auto-observar. Em um diálogo, por exemplo, as pessoas falam, escutam e pensam ao mesmo tempo, atribuindo sentido aos enunciados emitidos. Tornam-se portanto capazes de fazer distinções, e autodescrições semânticas, impossíveis nos acoplamentos de primeira ordem.

Ficam evidentes, assim, as distinções entre os dois tipos de conexões: um possui o ritmo como mediador, reduzindo o nível de vigilância e ativando a

coordenação entre os corpos, de forma involuntária, sem sofrer em demasia a interferência intelectual cognitiva. Outro é capaz de produzir novos status, conceitos e níveis de reflexão e sentido.

Para Gumbrecht, as formas poéticas oscilam entre esses dois tipos de acoplamento, num status intermediário entre o ritmo e o sentido, que estão sempre em tensão, já que o leitor/ ouvinte não consegue prestar atenção completa aos dois lados:

As language, it would attain the status of a consensual zone of the second order wherein semantic descriptions (meanings) are constituted; as rhythm, bound language would simultaneously have the status of a consensual zone of the first order (without a level of semantic description) (1994, 180-1).

Se compreendemos a ideia de um poema, vamos criar imagens mentais a partir de sua leitura. Ao mesmo tempo a prosódia, independente do conteúdo que carrega, sempre vai ativar o que Gumbrecht chama de *stimmung*: uma impressão, um clima, uma atmosfera. Como ele tentou demonstrar na experiência que fez no seminário em Cambridge, quando recitou poesias em idioma que ninguém entendia, mesmo sem contar com a dimensão semântica, diferentes poemas produzem impressões e ilusões de presença distintas, motivadas pelo ritmo. A *stimmung* sugerida pela prosódia vai imediatamente provocar nos indivíduos uma reação corporal.

Para aprofundar o entendimento sobre a função afetiva e o impacto físico do ritmo, Gumbrecht se apoia no experimento do filósofo G. H. Mead, apresentado no artigo *The Philosophy of Society (1969 [1929])*. Mead conta que um barulho ouvido por um *homo sapiens* primitivo ativa em sua mente a imagem de um animal que pode ser pequeno ou grande, inofensivo ou ameaçador, resultando em um movimento muscular imediato e involuntário, de ataque ou fuga. Se o mesmo ruído for percebido por um homem civilizado, mais desenvolvido culturalmente e contando com conceitos e ferramentas analíticas, ele vai avaliar os perigos e soluções possíveis, sendo capaz de reprimir ou retardar sua reação, escolhendo racionalmente como agir.

De acordo com Gumbrecht, o ritmo tem um impacto regressivo. Quando submetidos a ele, na declamação de um poema, por exemplo, agimos como *homo sapiens* primitivos: respondemos muscularmente de forma imediata e involuntária à impressão, à imaginação que ele desperta.

Afetados pela prosódia, e portanto sob um nível de alerta mais baixo, os corpos reagem como se o imaginado estivesse fisicamente presente. Por isso se diz que o poema pode evocar, trazer para perto objetos, coisas, pessoas ausentes, distantes ou inexistentes.

Obviamente, o efeito de presença só se dá com o relaxamento da vigilância, em um acoplamento de primeira ordem. Do contrário, a imaginação seria filtrada por conceitos, e a reação seria suspensa. Segundo Gumbrecht,

A diferença entre sentido e imaginação pode bem ser a origem e a razão para a impressão geral de que poemas têm um impacto mais intenso e emocional (são mais próximos da nossa percepção e do nosso corpo) do que textos escritos e recitados em prosa (2016, 97).

De fato, ao rebaixar o nível de nossa atenção e ativar as funções que lhe são inerentes, o ritmo atinge em cheio nosso corpo e nossas emoções, independente de nossa vontade.

Mais do que isso, ampliando a nossa memória, conectando os corpos, e tornando, mesmo que por meio da imaginação, as coisas do mundo mais tangíveis, o ritmo nos inscreve, não mais no discurso, como defende a teoria de Meschonnic, mas no espaço. Conecta-nos à realidade material da vida e permite-nos resgatar o contato físico que temos perdido na experiência contemporânea. No cotidiano em que as tecnologias de comunicação possibilitaram a onipresença, e que “a presença real do mundo se encolheu para uma presença na tela” (Gumbrecht, 2009, 21).

Em outras palavras, seguindo a argumentação de Gumbrecht, pode-se dizer que o ritmo extrapola o texto e nos toca, restituindo ao corpo sua capacidade de vibrar. Em oposição à astenia que se generaliza nos tempos atuais, nos devolve, mesmo que temporariamente, a possibilidade de habitar o mundo real com mais intensidade.

2.4

Continuidades e disrupções

*a linguagem pode se tornar (novamente?)
o meio para uma proximidade com as coisas do mundo?*

Hans Ulrich Gumbrecht

Uma vez conhecidas as abordagens do ritmo por Henri Lefebvre, Henri Meschonnic e Gumbrecht, pode-se identificar, para além das diferentes perspectivas e focos de interesse de cada um deles, alguns importantes pontos de contato.

Como foi visto, Lefebvre e Meschonnic possuem relevância como pioneiros no que Pascal Michon considera a terceira onda de interesse pelo ritmo. Além da importância que assumem nessa retomada, cada um introduz, a sua maneira, um pensamento inovador: a proposta de um novo campo de pesquisa e uma crítica para transformação da teoria da linguagem.

Lefebvre entende o ritmo como ferramenta de uma nova ciência, cujos pressupostos se baseiam na observação dos fluxos biológicos e sociais como meio de compreender o mundo. Ele se interessa pelo banal, pelo cotidiano, cujas dinâmicas se manifestam, muitas vezes, aparentemente, de forma invisível, somente perceptível para quem se dispõe à prática da ritmanálise.

O cotidiano que tanto lhe interessa, transposto à teoria crítica desenvolvida por Meschonnic pode ser identificado como a historicidade do sujeito que se organiza ritmicamente na linguagem. O sujeito traz para o discurso a realidade que lhe é contemporânea, o contexto no qual está inserido. É o banal mesmo que pode ser incorporado por quem experimenta o ritmo de um poema, por exemplo, porque o ritmo, como principal elemento antropológico da linguagem, carrega consigo os aspectos e qualidades que podem revelar a subjetividade e a própria sociedade.

Cumprir observar que foi pelo conceito vago de sociedade que sua teoria enfrentou as mais contundentes oposições. Os críticos atribuem a Meschonnic uma indiferença em relação ao que os seus contemporâneos teóricos das ciências humanas e da sociedade diziam à época, o que teria causado essa inconsistência.

De qualquer forma, é na noção da capacidade do ritmo de aproximar as pessoas e situações distantes no tempo e no espaço, na percepção dessa quase

tangibilidade das coisas possível por meio dele, que o pensamento de Meschonnic e Gumbrecht se aproximam.

A historicidade, mesmo indeterminada, fundamental à poética de Meschonnic, encontra ressonâncias no conceito de produção de presença, caro a Gumbrecht, que enfatiza a capacidade do ritmo trazer de volta situações, pessoas, lugares, lembranças, enfim, evocar.

Nesse caso, pode ser aproximado também da perspectiva analítica de Octavio Paz, que entendia o ritmo como visão de mundo, afirmando que “a repetição rítmica é invocação e convocação do tempo original” (1982, 77). Se Gumbrecht argumenta que o ritmo é *Kairós*, capaz de, devido a suas recorrências, impor uma impressão de simultaneidades que suspende a progressão do tempo, encontra em Paz o mesmo argumento:

Como no mito, o tempo cotidiano sofre uma transmutação no poema: deixa de ser sucessão homogênea e vazia para se converter em ritmo. Tragédia, epopéia, canção, o poema tende a repetir e recriar um instante, um fato ou conjunto de fatos que, de alguma maneira, se tornam arquetípicos. O tempo do poema é distinto do tempo cronométrico. (Ibidem).

Paz, no entanto, define de outra forma a capacidade do ritmo coordenar corpos, favorecer a memória, aproximar as pessoas, criar uma atmosfera: “A recitação poética é uma festa: uma comunhão” (1982, 141).

Os efeitos de presença também são abordados por Lefebvre, quando afirma a necessidade de se buscar compreender as dinâmicas do dia a dia, sempre além do que se mostra como realidade. Nessa investigação que convoca todos os sentidos, o corpo será sempre a escala primeira, o “metrônomo”, em suas próprias palavras, referência que, no entanto, não se destaca pela precisão, mas por vincular o ritmo justamente ao que há de mais visceral. É pelo corpo que o ritmo escapa à lógica, à medida, à previsibilidade.

E é o corpo talvez a interseção mais importante entre o pensamento dos três. Escala para Lefebvre, oralidade em Meschonnic, o que sofre o impacto do ritmo para Gumbrecht. O ritmo está vinculado ao que há em nós de mais visceral, algo que não controlamos, embora sofrendo os limites do adestramento social, porque o corpo sempre contém algo de indomável ou imprevisível. De onde se apreende que o ritmo, por mais lógico e formal, sempre escapa, sempre produz

outros efeitos, efeitos que presentificam o passado, uma atmosfera, uma sensação. Que coordena e une as pessoas, produz para além do sentido, afetos.

Essas concepções, intermediadas pelas reflexões de Paul Zumthor podem ajudar a entender como, nas poéticas experimentais da voz, práticas nas quais a tecnologia interfere diretamente, o ritmo pode impulsionar o desejo de contato com o mundo, a produção de intensidade, estesia.

Mas, antes de seguir para as fluições da poesia sonora, cumpre adicionar a esses três modos de entrar no ritmo, uma outra abordagem, que além de associá-lo a um caráter feminino, o percebe como disrupção capaz de desafiar ao mesmo tempo a lógica, o signo e o sentido.

Partindo da psicanálise e da filosofia, Julia Kristeva atribui ao ritmo uma anterioridade. Refletindo sobre a aquisição da fala pelo sujeito, ela se volta ao estágio pré-lingual do desenvolvimento humano. Nessa fase em que ainda não se distingue da mãe, entre 0 e 6 meses de vida, o bebê é dominado por pulsões pré-edipticas e por uma mistura de percepções, sentimentos e necessidades.

Kristeva define o semiótico (que não deve ser confundido com a semiótica de Pierce e Saussure), como esse espaço rítmico e pré-simbólico, em que o sujeito ainda não se constitui como tal, e onde se dá o processo pelo qual a significação é estabelecida.

O campo semiótico ou *chora*, termo que ela toma emprestado do *Timeu* de Platão, seria então essa articulação móvel e provisória de movimentos e estases efêmeras, anterior à linguagem, ao signo e à sintaxe, que ainda não foi socialmente organizado: “the *chora*, as rupture and articulations (rhythm), precedes evidence, verisimilitude, spatiality, and temporality” (Kristeva, 1984, 26). Como ela explica:

Discrete quantities of energy move through the body of the subject who is not yet constituted as such and, in the course of his development, they are arranged according to the various constraints imposed on this body—always already involved in a semiotic process—by family and social structures. In this way the drives, which are “energy” charges as well as “psychical” marks, articulate what we call a *chora*. (1984, 25).

A *chora* seria assim “a nonexpressive totality formed by the drives and their stases in a motility that is as full of movement as it is regulated”. (Kristeva, 1984, 25). Como ela argumenta, apesar de caótica, a *chora* obedece a uma regulação. Sua organização vocal e gestual é submetida a uma ordenação ditada

por restrições naturais e sócio-históricas. Mas essa organização social, sendo já simbólica, não se faz de forma direta. É o corpo materno que faz a mediação entre a lei simbólica e o semiótico da criança, e se torna o princípio ordenador da *chora*. De onde advém, para Kristeva, a acepção do ritmo como elemento feminino. Como Lexi Eikeboom resume:

the *chora* refers to the rhythmic dimensions of language, which are based in the body and the maternal space out of which we first acquire language. Semiotic rhythms are “the more essential dimension” that generate and exist within the structures of language. (2018, 163).

A entrada da criança na ordem simbólica depende da repressão ao caos e à motilidade da *chora*, uma “thetic break”, como define Kristeva: a supressão do ritmo semiótico numa ruptura que constitui as estruturas linguísticas e sociais. Somente por essa quebra, a criança, constituída como sujeito, pode assumir uma posição enunciatória na linguagem.

No entanto, de acordo com Kristeva, mesmo após essa ruptura, os ritmos femininos da *chora* podem se infiltrar no simbólico permitindo ao semiótico interferir na lógica do discurso. É o que acontece na poesia, como ela identifica na obra de Mallarmé, por exemplo. Eikeboom explica:

most often, the semiotic manifests itself in art, specifically in what kristeva calls “poetic language”, the trans-symbolic, dynamic dimensions of language. Art is the semiotization of the symbolic. It injects spaces into language, confronting order. (2018, 164).

Os ritmos caóticos da *chora* investem contra a lógica da razão, penetrando pela prosódia, impedindo a estase da semântica. Na poesia, a linguagem é capaz de fragmentar a unidade em ritmos.

A noção da potência disruptiva do ritmo no seu investimento contra a ordem interessa especialmente na observação das poéticas experimentais que desmontam a linguagem, como será visto a seguir. Assim também importam as lacunas que abrem espaço para a criação, como entende Lefebvre, e a presença que nos aproxima da realidade à nossa volta. Acredita-se que essas funções, ativadas pelos ritmo, podem promover nossa reconexão com nós mesmos.

3

Ritmo, linguagem e tecnologia

3.1

Emissões pulsantes

Habitar a linguagem é inscrever um ritmo no tempo.
Wenzel/ Ritzer

Antes de ser traço, código, inscrição, a palavra é som. Um evento temporal, uma ocorrência sempre na iminência do desvanecimento: sem representação visual ou registro, o som só existe enquanto se propaga, resistindo à apreensão e à imobilidade com o silêncio. A efemeridade, no entanto, não subtrai seu caráter dinâmico. Impulsionada por um esforço, a vibração acústica emite ondas longitudinais que perturbam o meio, do qual dependem para se difundir. As ondas se espalham em contato com outros objetos, mudam de direção, perdem frequências ou ganham intensidade, absorvidas, refratadas ou refletidas pelas superfícies, e se presentificam, indicando aos corpos que afetam que algo está em desenvolvimento naquele exato momento.

Som é movimento. Abre caminhos, conquista um espaço, se impõe, provocador. Avança, reverbera e passa, da fonte ao ouvido, em um incessante ir-e-vir, configurando o que Jean Luc-Nancy chamou de “o contemporâneo do audível”, em oposição à presença imóvel e simultânea das coisas visíveis, já disponíveis antes que se veja. A luz se distingue completamente dos objetos que torna aparentes, enquanto o som, pelo menos até o advento da tecnologia de gravação, confundia-se com sua fonte de emissão. Outra diferença em relação aos objetos visuais, que possuem forma e superfície, peso e aroma, é que o som não é acessível a outros sentidos além da audição. Mesmo assim, invisível e impalpável, sem poder ser tocado diretamente, “nos toca com precisão”, afirma Miguel Wisnik (1989, 28), que menciona suas propriedades dinamogênicas para explicar o poder de mediação atribuído a ele, como elo entre o mundo material e o mundo espiritual: “o seu poder, invasivo e às vezes incontrolável, é envolvente, apaixonante e aterrorizante” (1989, 28). Quando chega ao ouvido, distribui os

seus efeitos pelo corpo, uma vez que sua presença não é “nunca simples ser-aí ou estado de coisas, mas é sempre, ao mesmo tempo, avanço, penetração, insistência, obsessão ou possessão” (Nancy, 2014, 32).

Desde que posicionados dentro do espaço acústico que se forma com a sua vibração, o som nos atinge de qualquer direção. É nesse sentido que Marshall McLuhan imagina o mundo da tradição oral, anterior ao surgimento da escrita, como um universo giroscópico, caracterizado por um fluxo sonoro constante. Um mundo cujo *logos* se baseia na imaginação acústica constituída nesses fluxos e refluxos. Em que a linguagem falada ganha forma nesses “reenvios” do som, mas também nas relações de sentido, que se busca para além da dimensão sonora, e se lança de um signo a algo, de um sujeito a outro.

Nesses deslocamentos, a palavra enquanto sonoridade, uma “emissão pulsante” (Wisnik, 1989, 20), carrega em si a potência da ação, o poder mágico e encantatório de atribuir força ao que nomeia, como as saudações, maldições e palavras-tabu demonstram nas culturas intocadas pelo alfabeto fonético. Esse poder estaria associado, mesmo inconscientemente, à energia que a palavra exige do corpo para soar, ao esforço físico-muscular do qual depende sua emissão: para serem eficazes as palavras mágicas precisam ser bem pronunciadas.

Com a noção desse poder de ação atribuído à palavra nas sociedades de oralidade primária - na acepção de Walter Ong e Paul Zumthor, sociedades que desconhecem o letramento ou qualquer sistema de simbolização gráfica -, percebe-se o grau de violência subjetiva, para além da coação física, empreendido pela colonização europeia aos povos indígenas da América na ocasião do descobrimento do novo mundo.

Em *A Oralidade Perdida*, a historiadora Andrea Daher reconstrói a chegada dos portugueses ao Brasil, com foco no contato do estrangeiro com o índio, sob a perspectiva da linguagem. Segundo ela, a operação de catequese, à qual os missionários jesuítas - mestres e doutores em letras, versados na maquinaria da escrita e agentes na profusão de cartas, sermões e relatórios que testemunham o período - se dedicaram quando aqui desembarcaram, se deu na “língua bruta” não por exigências da comunicação, mas por um “pressuposto teológico-político” (Daher, 2012, 35).

Contrastando o método lógico ao pensamento mítico, circular e perene do *gentio*, os mecanismos de dominação religiosa consistiram basicamente em

instalar-se na língua nativa, aprender sua pronúncia, simplificar e reduzir suas estruturas, gramaticalizar e dicionarizar o tupi, impor sua escrita e implantar, em seu interior, os novos enunciados doutrinários que deveriam ser aprendidos e memorizados pelos índios. Ao agir na estrutura de falas, cantos e narrativas míticas, os civilizadores interferiram na memória e na subjetividade desses povos, e na conseqüente mudança de hábitos, valores e costumes.

Exemplo é o abandono do canibalismo pelos Tupinambá, fato que seria um marco da submissão desse povos aos portugueses. A linguagem colonizada atuou, nesse caso, como ferramenta de conversão, ajudando a construir uma “memória envergonhada”:

Com as operações de invenção da língua geral, em suas formas mais “estruturais” e seus usos práticos (tradução, metrificacão, etc.), instituiu-se a “memória da culpa” de um passado de trevas do índio–catecúmeno: ao repetir, cantar ou recitar orações, cantigas ou poemas em tupi, ele enunciava a verdade da Revelação como oposição ao “vômito dos antigos costumes” a que não devia retornar” (Daher, 2012, 58).

Com os sons disciplinados e a força natural das palavras domesticada a possibilidade de ação se anula. Cessam as dissonâncias na língua implodida e a submissão do *selvagem* se concretiza.

A operação de colonização da memória dos índios obteve êxito porque atuou incisivamente na via mais estratégica para sua dominação. Nas sociedades ágrafas, onde som e sentido se confundem, é a inteligência auditiva que determina a sintaxe dos discursos. Ao inserir uma nova semântica em estruturas sintáticas familiares, os portugueses, pelo ouvido, atingiram o coração desses povos.

Como demonstra esse capítulo da nossa história, na tradição oral, intocada pela escrita, a prosódia (no sentido que Gumbrecht dá à palavra), a memória e o conhecimento estão intimamente conectados. Isso acontece porque apenas a recordação pode reter as palavras ao longo do tempo. O som, logo, o pensamento, que não é lembrado, escapa. A única solução para a impermanência seria a memorização. Para tanto, o ritmo é a tecnologia disponível.

A articulação dos sons em padrões e fórmulas mnemônicas permite que as proposições e representações verbais sejam recuperadas, retomadas, transmitidas e compartilhadas. A linguagem oral se compõe assim de poemas, cantos, narrativas dramáticas e provérbios cujas aliterações, antíteses, assonâncias, rimas, paralelismos e simetrias concorrem como suporte para a lembrança. Além disso,

as palavras-som circulam como em uma trama. Compõem mensagens interconectadas, calcadas em fatos concretos da vida e da família, em relações de causas e efeito. A memória se funda no reforço prosódico e nas conexões. A cultura se afirma ao longo de gerações que transmitem suas tradições de boca em boca.

Obviamente, não se pode aplicar essa imagem como um esquema a todas as sociedades iletradas, uma vez que se considere não apenas a diversidade como a complexidade das línguas dos povos iletrados ao redor do mundo. Sabe-se que muitas são baseadas em variações vocais com funções distintas. Observa-se no entanto que mesmo nessas configurações, o ritmo se faz presente nas necessárias reiteraões.

Também fica evidente o caráter coletivo da oralidade. Ela está vinculada à comunicação: ocorre sempre na presença de interlocutores que possam escutar e passar o pensamento-som para outras pessoas. Bernard Stiegler afirma que a memória humana é originariamente exteriorizada e por isso sempre técnica. Isso se constata aqui nesse falar em voz alta que já é um recordar: a memória se faz nesse “entre” da transmissão, que acaba sendo também uma recriação. É na reiteração e recorrência que o pensamento se mantém. É preciso repetir, imitar, atuar o que foi comunicado, como forma de torná-lo orgânico para que possa ser levado adiante, transmitido.

Para Marcel Jousse, antropólogo que revolucionou os conceitos linguísticos na década de 20 ao associar a linguagem humana à expressão gestual, o ritmo é o alicerce do estilo oral porque a oralidade está profundamente enraizada no corpo. Em sua argumentação, ele parte do entendimento do homem como ser mimético por excelência, único animal capaz de recordar e repetir, conscientemente, em contextos distintos, uma ação passada. A imitação, que implica uma sequência rítmica de movimentos, seria assim a base do nosso conhecimento do mundo. O homem observa a natureza, percebe os estímulos, repete o que vê e o que ouve, reagindo ao ambiente com uma representação própria da realidade.

Antes de falar, o homem se faz entender pelas mãos e pelo rosto. Os gestos têm significação, indicam ou representam algo, ou se constituem como resposta a algum estímulo material ou psíquico. Faz sentido pensar que a voz, antes de ter uma pequena parte de seu repertório de sons moldada em códigos verbais,

expressava-se em gritos, gestos, grunhidos e comandos. O grito poderia ter adquirido significação indicativa e representativa como prolongamento dos movimentos corporais, participando da imitação e recriação de objetos e situações por analogia.

Há indícios de que muitas exclamações humanas correspondem em duração, intensidade e inflexão aos ruídos emitidos por animais. Embora não se possa dizer que a fala originou-se exclusivamente pela imitação onomatopaica dos sons da natureza, a língua certamente terá sofrido influência da paisagem sonora.

De acordo com Jousse, a voz se liga à linguagem no momento que o ser humano precisa poupar energia e liberar as mãos para outras funções que não a expressão. Quando os gestos laringo-buciais se configuram como um meio de comunicação, tem-se o estilo oral que, segundo ele, se sustenta nas seguintes regras: é fundamentalmente mímico-rítmico, porque o desencadear de um movimento mímico depende de um ritmo; tende ao bilateralismo, já que o homem se expressa a partir de sua estrutura física, naturalmente bilateral - direita-esquerda, em cima-em baixo -, apresentando paralelismos na forma e no pensamento; e valoriza o formalismo, uma vez que a forma facilita a automatização dos hábitos.

Pensar a oralidade como uma extensão natural dos movimentos gestuais expressivos intrinsecamente rítmicos parece assim plausível, embora a gênese da linguagem não possa ser determinada com exatidão. O que no entanto é indiscutível é a presença determinante do ritmo em sua essência simbólica. Anterior à fala, como observa Paz, o ritmo participa de sua origem, determinando suas articulações:

O ritmo não é apenas o elemento mais antigo e permanente da linguagem, como também não é difícil que seja anterior à própria fala. Em certo sentido, pode-se dizer que a linguagem nasce do ritmo ou, pelo menos, que todo ritmo implica ou prefigura uma linguagem (1982, 82).

Assim como o mito, a linguagem é uma metáfora da realidade. Encadeadas, as palavras se transmutam e modificam também a qualidade do que simbolizam, comprovando sua natureza poética.

De acordo com Paz, a linguagem tende ao ritmo espontaneamente e o pensamento, como linguagem, também: “deixar o pensamento em liberdade, divagar, é regressar ao ritmo; as razões se transformam em correspondências, os

silogismos em analogias, e a marcha intelectual em fluir de imagens” (1982, 82). Para ele, somente pela violência da razão as palavras são separadas do ritmo, e de sua capacidade de subverter a ordem e a sintaxe num fluxo e refluxo de pausas e acentos.

Isso não quer dizer que o pensamento essencialmente rítmico e mítico da sociedade oral seja considerado irracional. As culturas orais em sua complexidade possuem suas próprias ecologias cognitivas. Os povos sem escrita utilizaram as melhores estratégias de codificação que estavam à sua disposição.

Mas com a síntese do som em sinais gráficos se dá uma mudança da crença nas palavras como forças naturais para a noção das palavras como sentido e significado.

Com a escrita, a dinâmica rítmica se transforma. A estrutura circular e recorrente do pensamento se quebra, a trama mítica se desfaz. O tempo passa a andar somente para frente. Um novo mundo sensório emerge, não mais fundamentado na recepção aural. O pensamento é separado da ação, a voz, da palavra, os discursos, das circunstâncias em que foram produzidos.

Não é possível, no entanto, dispensar o mundo dos sons. Ler um texto significa converter os códigos gráficos em som, mesmo que apenas na imaginação. Nesse sentido, é como se fosse uma partitura, que no entanto, exige uma tradução. É assim que, antes performada, a oralidade passa a ser evocada no cérebro.

A memória ganha outro suporte, sua transmissão se dá na materialidade da superfície onde se inscreve. Dispensável como mnemotécnica, o ritmo ainda orienta o desencadear das palavras em direção ao leitor. Afinal, a fluência das palavras, frases, e parágrafos depende de oscilações rítmicas.

Mas pode-se dizer também que um novo ritmo é solicitado ao corpo: primeiro, no gesto da inscrição, incisão da ferramenta cuneiforme sobre um objeto, depois na sobrescrição, com pincel, pena, esfereográfica, máquinas de escrever cada vez mais rápido. Cada técnica traz uma dinâmica, exigindo a adaptação dos movimentos ao seu funcionamento. Assim, as penas exigem o gestual de mergulhá-las no tinteiro e as máquinas impõem a pausa da troca de papel. A esse respeito, é famosa a dificuldade de Nietzsche para adaptar seu corpo à escrita em uma *typeball*, o que teria influenciado sua escolha por aforismos.

Se o ato de escrever inaugura uma espécie de protocolo, ao mesmo tempo em que organiza o pensamento, não deixa espaço, entre as linhas lógicas e ordenadas que produz, para as dinâmicas dos rituais sociais. Nas formas fixas do código fonético, não há lugar para o contato, para a espontaneidade, para o “aqui e agora” da oralidade. A voz, no entanto, ultrapassando a palavra, poderá sempre se fazer ouvir nas articulações do ritmo no poema.

3.2

Grooves orgânicos

*Sem ele [fonógrafo],
o século XX (...) teria tido um ritmo diferente.*
Marshal McLuhan

Considerada por muitos uma revanche da voz, a tecnologia de registro e reprodução sonora implicou uma série de mudanças na percepção do som, que provocaram transformações determinantes nos modos de escuta e nas dinâmicas socio-culturais.

Captar e reter o som vivo era um desejo antigo, mas sua inscrição gráfica só se tornou possível em 1857, com a invenção do fonógrafo por Édouard-Léon Scott. Esse avanço só se concretizou a partir de uma mudança de foco, um desvio das tentativas de imitação dos sons produzidos pela boca para o entendimento do funcionamento da audição humana. De fato, o aparato de Scott se baseou na recepção do som pelo ouvido médio e utilizou um diafragma, como se fosse a membrana do tímpano, para traduzir a acústica em vibrações mecânicas. A reprodução dessa grafia, no entanto, só pôde ser materializada anos mais tarde quando o princípio de reversibilidade desse processo foi testado, permitindo a transdução das inscrições novamente em sons.

Na esteira do telégrafo e do telefone, meios elétricos que estariam contribuindo para certa retomada do mundo vocal e auditivo, até então “sufocados” pela escrita, o fonógrafo foi idealizado por Charles Cros em 1877 e construído por Thomas Edison no mesmo ano, sendo que ele não conhecia o projeto de Cros.

A nova tecnologia seria produto de uma cultura aural que foi tomando corpo ao longo do século XIX, concomitante a uma mudança de concepção do

fenômeno sonoro. Desde que a noção de frequência impregnou a ciência, a física e a fisiologia, o som passou a ser abordado não mais somente como uma instância da música ou da fala, convertendo-se em uma categoria específica, objeto de pesquisa e conhecimento. Em determinado momento a audição assumiu a preponderância sobre a visão, como ferramenta de exame, diagnóstico e entendimento em áreas específicas da medicina e das telecomunicações. Essas mudanças foram acompanhadas por instrumentos técnicos, como o estetoscópio e o fone de ouvido, que implicaram uma nova prática de orientação em relação ao espaço acústico, separando o foco da atenção do resto do mundo, direcionando a escuta (esse teria sido o início de uma individualização da escuta, que mais tarde seria atribuída definitivamente às tecnologias de reprodução de áudio).

Se a tecnologia de reprodução sonora foi produto de uma mudança de perspectiva na cultura aurál que então se expandia, é inegável que sua introdução implicou em transformações que influenciaram ainda mais essa cultura. Em *A Modernização dos Sentidos*, Gumbrecht amplia a análise de McLuhan sobre os meios comunicativos como próteses sensoriais do homem, observando que “todo meio de comunicação novo em si mesmo transforma a mentalidade coletiva, imprimindo-se na relação que as pessoas mantêm com seus corpos, com sua consciência e com suas ações” (1998, 71). Se tal afirmação é facilmente comprovada na contemporaneidade marcada por ciclos cada vez mais curtos de obsolescência e atualização tecnológica, também não se pode negar que as conexões sociais com a tecnologia não estão previamente estabelecidas, como a história do fonógrafo demonstra. A tecnologia precisa ser articulada às práticas para se transformar em mídia. O impacto e as mudanças que a tecnologia exerce sobre o homem têm mão dupla: afetado por suas invenções, o homem sempre encontra meios de modificá-las, o mesmo acontecendo com o ambiente cultural, que fornece as bases para o surgimento do novo meio, sendo continuamente afetado por ele.

Quando o fonógrafo foi introduzido à sociedade no final do século XIX, as possibilidades imaginadas para ele estavam condicionadas a uma cultura preocupada com a preservação. O aparato em seus primórdios era visto como um meio de arquivo, associado à ideia de permanência, apesar de, paradoxalmente, seus primeiros cilindros serem tão frágeis que tornavam as gravações efêmeras.

A materialidade do suporte, por exemplo, interferiu na audição de sons,

falas e cantos das *dying cultures*, culturas em vias de extinção, registrados pelos etnógrafos na época. A intenção era guardar e preservar essas expressões. No entanto, a precariedade do material do cilindro imprimiu ruídos nos relatos da memória. Estalos e chiados se somaram ao áudio capturado, confundindo o ouvido de quem escutava. A mídia atravessou o conteúdo e evidenciou a mediação, impondo sua temporalidade.

This scenario can easily be read as the medium overtaking the content; the physical characteristics of the recording surface enter into the recording itself. But what would assume the possibility of an unmediated message, presumably where there were no cracks in the recording surface and no other surface noise. To put it in another way, the records' state of disrepair suggests that the tendency of the medium is, far from permanence, toward simply a different temporalization, a different historicity. The material form of recorded sound – the record itself – is still another form of ephemerality (Sterne, 2003, 327).

A nova tecnologia estava intrinsecamente relacionada com o imaginário da era vitoriana sobre a morte. Na época, eram comuns os anúncios e propagandas apresentarem o fonógrafo como um equipamento para audição das “vozes dos mortos”. Seus recursos técnicos possibilitariam a abstração da voz do corpo: livre ela poderia ser preservada indefinidamente, sobrevivendo à morte do falante. A voz *desossada* poderia assim ser guardada para o futuro, o discurso para a posteridade (pelo menos, era essa a promessa).

Mas o aparecimento do fonógrafo está relacionado também com o desenvolvimento das técnicas de embalsamamento. O desejo de ouvir as vozes dos mortos não existia, teve que ser aprendido. E isso só foi possível com a crescente preocupação da sociedade com a preservação dos corpos dos entes falecidos, como Jonathan Stern explica:

The death imagery surrounding early sound recording marked emerging changes in attitudes about death and especially the preservation of the dead body, of which the voice was in some sense a logistic extension. This is why the nineteenth-century boom in embalming is a key part of the prehistory of sound recording (2003, 294).

É interessante observar que essa relação com a morte era comumente atribuída à escrita - e também à imprensa -, justamente por apartar as palavras da voz e reduzir a dinâmica dos sons a formas visuais frias e fixas. Desde a crítica de Platão, para quem a escrita aniquilava a memória, essa referência se disseminou. Obviamente essa ligação é um paradoxo, já que a tecnologia da

escrita, justamente pela fixidez de suas formas, permite reviver o seu conteúdo a cada (re)leitura.

De forma distinta, mas também contraditória, o fonógrafo, como extensão e amplificação da voz, confere-lhe um aspecto póstumo, espectral, aproximando-se da morte pela promessa de conservar viva a memória ao longo do tempo. Como resumiu Douglas Kahn, “writing had silenced the words from one’s voice; phonography kept one’s voice and words together but wrenched the voice from the throat and out of time” (1999, 9).

Ao instituir essa separação entre a voz e a garganta, entre o momento de soar e o de escutar, entre o som e sua fonte emissora, o fonógrafo modificou e ampliou completamente a noção de escuta, alterando definitivamente a nossa relação com o espaço acústico e com as coisas audíveis. Até então essa era uma relação indissociável. O evento sonoro confundia-se com o fenômeno que o impulsionava, já que sua propagação era sempre consequência desse foco de energia.

A cisão entre o som original e a sua transmissão foi denominada por Murray Schafer de *esquizofonia*, “a nervous word”, como ele mesmo definiu, para dar conta das implicações que esse corte anuncia:

We have split the sound from the makers of the sound. This dissociation I call schizophonia, and if I use a word close in sound to schizophrenia it is because I want very much to suggest to you the same sense of aberration and drama that this word evokes, for the developments of which we are speaking have had profound effects on our lives (1969, 43).

Pode-se argumentar que esse termo parece contrapor a idealização de uma paisagem sonora natural à noção de tecnologia como uma perturbação, o que daria conta de uma visão romantizada que ignora que os efeitos sobre o ambiente sonoro dependem do uso que se faz da tecnologia.

Mas, para Schafer, “há *autoridade* na magia do som capturado” (2001, 133), o que sem dúvida implica consequências políticas. O poder que a tecnologia eletroacústica confere ao homem moderno por mais fascinante e louvável deve ser problematizado, assim como as mudanças que provoca na percepção e no comportamento social.

Ele observa, por exemplo, como o telefone, ao permitir a conversação e audição íntima a grandes distâncias, exigiu tempo para que as pessoas se

acostumassem à novidade. Schaffer considera que o aparato foi o grande responsável pelo início da dispersão que Gumbrecht tão bem descreve em *Nosso Amplo Presente*, essa “verdadeira depreciação da concentração” (Schafer, 2001, 133). Além disso, para ele, “a capacidade do telefone para interromper pensamentos, é mais importante porque ele, indubitavelmente, contribuiu em grande parte para a abreviação da prosa escrita e para a fala entrecortada dos tempos atuais” (2001, 132).

Se a invenção de Graham Bell já havia introduzido a audição da fala de uma pessoa fisicamente ausente, o fonógrafo deu um passo adiante. Libertou o som de sua procedência natural e de seu contexto, conferiu independência à sua existência. A voz, que antes só alcançava geograficamente a extensão de um grito, poderia a partir de então ser transportada para qualquer lugar, desvencilhando-se do falante, deslocando-se no tempo.

Sem negligenciar as implicações culturais desencadeadas a partir da aquisição dessa estabilidade do som - tais como a oposição que se constituiu entre música gravada e performance ao vivo e todas as questões relativas à reprodução, multiplicação e objetificação do som, como a perda de sua “aura” e o conceito de fidelidade -, um fato inédito, que causava espanto naquele momento de introdução do fonógrafo, interessa especialmente aqui. Graças aos recursos da nova tecnologia, pela primeira vez, as pessoas podiam ouvir a própria voz. E a reação de estranheza era inevitável: o som reproduzido pela máquina difere daquele que é mediado pelos ossos que conduzem a vibração da garganta até o ouvido. Era a própria voz que o falante ouvia, mas sem a ressonância intracraniana.

Além disso, a voz que o fonógrafo captura não usufrui a exclusividade que a audição interna lhe confere. Ao contrário, a máquina grava também os ruídos inusitados, e até então inaudíveis, do corpo, e reproduz um todo divergente do que se costuma ouvir nas situações presenciais de comunicação. E ainda, obviamente, acrescenta a ambiência, também composta de sons imprevistos ou até então imperceptíveis, captada no ato da gravação. Como compara Friedrich Kittler, “the phonograph does not hear as do ears that have been trained immediately to filter voices, words, and sounds out of noise; it registers acoustic events as such” (1999, 23). Some-se a isso o fato do ouvinte ter de imprimir um ritmo constante no giro manual da manivela para ouvir o áudio na mesma frequência em que foi gravado. Sem dúvida, um novo mundo de sons e percepções se abria a partir de então.

Com base nessas observações e ancorado nas distinções da psicanálise de Jacques Lacan, Kittler analisa as qualidades do fonógrafo, vinculando-o ao real lacaniano, em oposição à ordem simbólica associada à escrita. Para ele, o texto escrito difere da máquina de Edison porque esta pressupõe uma superfície de inscrição que captura as ondas sonoras de uma fonte, processando os efeitos físicos do real, o que não acontece no domínio simbólico das palavras. Segundo ele, “the real (...) forms the waste or residue that neither the mirror of the imaginary nor the grid of the symbolic can catch: the physiological accidents and stochastic disorder of bodies” (1999, 16).

Em outras palavras, quando o texto e a partitura eram os únicos meios de arquivo do tempo, tudo que fluía na ordem do real (no sentido de Lacan), como a fisicalidade dos corpos, os ruídos e rumores do ambiente, tinha que ser codificado, passando necessariamente pelas restrições do significante. Nessa conversão, o imprevisto e o que mais não pudesse ser simbolicamente articulado ficava de fora. O salto que a tecnologia de registro realiza é tornar possível a apreensão desse real Lacaniano, dando conta de todo o resíduo que não cabia na escrita.

Desviando um pouco o raciocínio, a partir dessa dualidade, mas ultrapassando o signo e pensando com Henri Meschonnic, pode-se dizer que o fonógrafo grava o que até então apenas o ritmo do poema poderia inscrever. A contingência, o corpo, o sujeito, a sua historicidade. O cotidiano e o banal. A oralidade, na acepção do crítico francês. A máquina captura “tudo que não se sabe que se ouve” e que só poderia ser organizado subjetivamente pelo ritmo.

Além disso, registra a atmosfera do momento captado e apresenta pronto, na reprodução, o *stimmung* que, segundo Hans Gumbrecht, só poderia ser sugerido pela prosódia poética. O fonógrafo torna viva a memória que a incorporação do ritmo faria o ouvinte visitar na leitura em voz alta do poema. O que só a imaginação poderia tornar tangível, a máquina presentifica.

A escuta de uma gravação suspende a progressão do tempo, impõe um recorte, *Kairós*, que pode recomeçar tantas vezes o cilindro ou disco forem postos a girar. O fonógrafo dá voz ao passado, faz a lembrança falar, aproximando pessoas, situações e lugares, em detalhes que podem ser identificados com mais precisão a cada nova repetição.

Longe dessas questões, Kittler se refere ao ritmo para dispensá-lo. Segundo ele, como os cilindros da máquina de Edison transportam as gravações

por grandes distâncias, tornariam desnecessários os recursos rítmicos usados para fixar as palavras no tempo. Para ele, “Technology triumphs over mnemotechnology” (1999, 80).

Mas, por outro lado, o avanço qualitativo que ele atribui à máquina, de modo intrínseco, a associa ao ritmo. Kittler afirma que o que a nova tecnologia permite é armazenar o tempo - o fluxo de tempo dos dados acústicos. Mais do que isso, torna possível manipulá-lo. Basta lembrar que, como já foi dito, a reprodução do cilindros se dava de forma manual: era preciso girar uma manivela em determinada velocidade e constância para que a gravação soasse na mesma frequência em que havia sido gravada:

If the phonographic playback speed differs from its recording speed, there is a shift not only in clear sounds but in entire noise spectra. What is manipulated is the real rather than the symbolic. Long-term acoustic events such as meter and word length are affected as well (1999, 35).

Consentindo a aceleração, o retardamento ou a reversibilidade do que foi gravado, o fonógrafo desafia mais uma vez a progressão temporal, quebrando sua inexorabilidade, criando outros tempos, outros ritmos, outros sons: “Time axis reversal, which the phonograph makes possible, allows ears to hear the unheard-of: the steep attack of instrumental sounds or spoken syllables moves to the end, while the much longer decay moves to the front” (Kittler, 1999,35).

Assim, deslocando a perspectiva, convocando Meschonnic, Gumbrecht e também Julia Kristeva, pode-se arriscar que o fonógrafo não era apenas uma máquina falante, como comumente se referiam a ela. Era já um aparato capaz de captar e reproduzir “*grooves* orgânicos”; uma máquina de ritmo, cujas possibilidades, aperfeiçoadas pela indústria tecnológica, vão instrumentalizar a produção de uma nova estética.

3.3

Novos sons

*On veut de nouveaux sons
de nouveaux sons de nouveaux sons.
Guillaume Apollinaire*

Pelos idos de 1920, a *National Phonograph Company* anunciava que qualquer um poderia fazer gravações com um fonógrafo. A propaganda

evidenciava a nova estratégia adotada para a comercialização do fonógrafo, que depois do sucesso estimulado pela curiosidade, logo após sua invenção, passou anos patinando no mercado, sem encontrar uma função definitiva que o tornasse vendável. Desviando da vocação inicial projetada para ele, que o associava com a memória do passado familiar e o registro de documentos sonoros em escritórios, a tentativa agora era emplacar o aparelho como um meio amador de fazer música. Com ele, qualquer um poderia gravar a própria voz e se divertir em família.

Esse novo instrumento, como o anúncio o apresentava, não sobreviveu, entretanto, à força do gramofone de Émile Berliner, contra quem competia desde 1895. Funcionando com mecanismo parecido, mas substituindo o cilindro por um disco revestido de cera, disposto horizontalmente, o gramofone era mais prático e confiável do que seu antecessor, mas não permitia a gravação, somente a reprodução sonora. Essa separação, embora representasse uma desvantagem comercial, acabou alavancando a indústria fonográfica, uma vez que a divisão dos processos possibilitou o aperfeiçoamento dos meios de registro e também a duplicação da matriz (com o fonógrafo só era possível gravar um cilindro/ disco de cada vez): o disco passou a ser multiplicável, permitindo a distribuição da música em massa. Já a gravação sonora caseira só se tornou possível novamente com a invenção da fita magnética, anos mais tarde.

Se por um lado, nessa época, o gramofone ganhou cada vez mais espaço no cotidiano das pessoas, levando a voz dos cantores – som que o aparato reproduzia com mais nuances – para dentro das casas de cada vez mais famílias, por outro as mudanças que sua tecnologia introduzia afetou especialmente as práticas experimentais artísticas no início do século.

Interessa aqui observar como as pesquisas poéticas precursoras da poesia sonora se desenvolveram, pavimentando o caminho para uma poesia da palavra como som, em meio a essas sensibilidades cambiantes.

Os poetas do início do século sonhavam com a fonografia. Vale lembrar que foi um poeta, Charles Cros, quem primeiro idealizou o fonógrafo, em 1877, para gravar vozes queridas e breves ideias musicais, como ele afirmou na época.

Seja como for, já em 1913, mesmo ano em que Ezra Pound fez uma leitura no fonoscópio de Rousselout - aparelho que inscrevia a grafia do som em um papel, produzindo imagens que poderiam ser estudadas visualmente -, Guillaume Apollinaire declamou poemas em um fonógrafo, no laboratório do linguista

Ferdinand Brunot. A gravação fazia parte do projeto idealizado por Brunot de construir um “atlas linguístico” da França, por meio do registro de vozes de poetas, operários, professores e políticos. A experiência teria influenciado Apollinaire na escrita dos versos livres espalhados pela página dos seus famosos Caligramas.

Também os futuristas exaltaram a tecnologia e a ampliação da escuta. No manifesto de 1916, Filippo Tommaso Marinetti cita o gramofone como umas das influências decisivas na modulação da sensibilidade humana moderna, junto com o telégrafo, o telefone, o trem, o automóvel, o avião e o cinema.

De fato, a interferência das máquinas nas dinâmicas sociais, culturais e políticas já se fazia sentir no início do século XX, com mudanças nas comunicações, no transporte e na circulação da informação. A paisagem sonora das cidades acompanhava essas transformações, tornando-se *lo-fi*, na definição de Murray Schafer, com a introdução do que ele chamou de “linha contínua” do som, um espectro sonoro prolongado e imutável, provocado pela junção dos novos ruídos em uma determinada altura.

Esse novo congestionamento de sons e ritmos foi saudado pelos futuristas, que já em 1909 colocavam-se contra a arte tradicional burguesa, considerada estática e antiquada para a moderna vida industrial, transformada pela técnica. Há de se reconhecer, no movimento que ficou marcado pela misoginia e pelo deslumbramento com o fascismo, a responsabilidade pela introdução dos barulhos violentos da vida urbana na arte, influência determinante para a concepção da música concreta e eletroacústica anos mais tarde. Teriam sido inspirados também pela ambiência sonora que se revelava em gravações de voz realizadas nos precários fonógrafos? Pela atmosfera que o aparelho aglutinava, interferindo na escuta?

Em 1913, Luigi Russolo defende a necessidade de voltar os ouvidos para emoções acústicas mais amplas, em seu manifesto *Arte do Ruído*. Ele acreditava que as vibrações confusas e irregulares no tempo e na intensidade poderiam enriquecer a humanidade, desde que as pessoas se abrissem à variedade de timbres e coloridos inusitados. Selecionar, coordenar e dominar todos os ruídos, escutando e reproduzindo a aceleração dos motores, era o desejo dos futuristas italianos, fascinados pela velocidade e pelo dinamismo da guerra.

Russolo também chamava a atenção para o ruído como elemento inerente à linguagem. Segundo ele, com as consoantes seria possível imitar todos os barulhos - até os mais estranhos - que existem na natureza. Assumindo esses sons brutais na poesia, a intenção dos futuristas era adequar a linguagem à potência e ao ritmo frenético das máquinas. Libertar as palavras: aniquiliar o passado, destruir a sintaxe e a linearidade, abolir a pontuação. O poema *Zang Tumb Tumb* de Marinetti, cujas onomatopéias, exaltadas por Russolo, exprimem a sonoridade de uma artilharia, é produto dessa revolução estética. Seus recursos fonéticos deveriam ser valorizados por uma declamação dinâmica: a força e o vigor com que os vocábulos deveriam soar são sugeridos pela forma e disposição gráfica na página. Mas o poema de Marinetti não parece se contentar com a imobilidade que o papel encerra: ele reclama a presença da voz e do corpo, cujas expressões e movimentos deveriam participar desse ato de liberdade, ajudando a espalhar as palavras. Um registro sonoro feito em 1924 preserva sua voz enérgica, presentificando ainda hoje a declamação dinâmica que ele defendia.

Essas gravações de Marinetti levantam, no entanto, um questionamento: se os futuristas eram tão fascinados pela tecnologia, e seu programa defendia a expansão da escuta, abordava os aspectos fônicos e a mecanização da música; se tiveram acesso à experiência da gravação sonora, por que o gramofone está ausente de sua poesia, práticas experimentais e performances?

Segundo o pesquisador Luca Cottini, o equipamento, apesar de ter sido sucesso comercial, enfrentou uma resistência nos debates culturais na Itália: nem mesmo os músicos teriam legitimado de imediato o novo tipo de experiência estética que ele oferecia. Esse relato se aproxima da visão do compositor húngaro Bela Bartók que, mesmo sendo um entusiasta da tecnologia, em artigo já de 1937, relacionava o som mecânico reproduzido pelo gramofone com uma fruta enlatada, sem vitaminas, em comparação ao frescor da música tocada ao vivo.

Também deve-se acrescentar que a tecnologia de gravação profissional no início do século estava restrita a poucos laboratórios linguísticos e estúdios devidamente equipados. O registro de *Apollinare*, por exemplo, por fazer parte de um projeto mais amplo, foi patrocinado por um dos maiores produtores fonográficos na época. A falta de intimidade com o aparelho de reprodução sonora poderia ser uma consequência do fato do processo de gravação não ser tão acessível assim.

Mas para Cottini a postura dos futuristas se deve, na verdade, ao desconforto que a fixação do som lhes gerava:

In a way (...), Marinetti rejects recorded sound as a paralysis of life's movement. Against the idea of embalming sound in a fixed recording, a written score, or a standard form, he focuses instead on the unfiltered dynamism of noise (as in the onomatopoeic sounds of Zang Tumb Tumb or in supporting Russolo's noise attuners) and on the immediacy of performance (as in the Futurist serate and ever-different poetic declamations). (2018, 112).

Reter o som em um suporte seria o mesmo que aprisioná-lo. Ou seja, o oposto do que pretendiam com suas experimentações poéticas, que muito mais se aproximavam de um “lirismo telegráfico”, rápido, brutal e imediato, como um transmissor de fluxos de onomatopéias. Somente a declamação que convocava o corpo inteiro poderia de fato constituir um meio mais livre para a expressão.

É com essa mesma intenção de liberdade, apesar das muitas discordâncias com o grupo italiano, que os futuristas russos investem contra as amarras do sentido e propõem a invenção de uma nova língua, *zaum*, conceitual, fônica, orgânica e vazia de sentido racional. Uma forma poética transmental, capaz de liberar a palavra do significado e retomar um movimento rítmico-musical presente em sua essência, o proto-som existente na origem da linguagem.

Percebe-se nessas experiências que o que surge no lugar da palavra deteriorada é uma substância sonora que já não mais se contenta com a grafia pura e simples. Reivindica sua propagação no espaço, na materialidade e presença da voz. Ou, como melhor explica Raoul Hausman sobre seus cartazes tipográficos: “Consoantes e vogais, isto grasna e tiroleia muito bem! É claro que estes cartazes de letras tinham que ser cantados! DA! DADA!” (1972, 43 APUD Menezes, 1992, 42).

Os dadaístas, aliás, mesmo sem compartilhar a euforia tecnológica dos futuristas, teriam sido os primeiros a assistir ao uso do gramofone como instrumento, em um evento Dada, em 1920, quando o compositor Stefan Wolpe colocou oito aparelhos com velocidades diferentes para tocar gravações simultaneamente. A performance no entanto não teve muita repercussão no conjunto de práticas que os artistas vinham organizando na direção de uma pré-logicidade, motivados pelo desprezo à significação.

Revoltados com a sociedade burguesa e a I Guerra Mundial, os dadaístas investiram no irracionalismo, descrentes no sentido da realidade. No desejo

de destruir a linguagem, criaram a poesia fonética, que tem em *Karawane*, de Hugo Ball, um dos seus expoentes. Para Raoul Hausmann, no entanto, os inventores do fonetismo teriam sido mesmo os futuristas russos, por quem Ball teria sido influenciado. Dissensos à parte, *Karawane*, composto com palavras inventadas, sem significação alguma, faz dos novos vocábulos pura entonação, intenção e intensidade; sua materialidade sonora pula do texto-partitura para a performance enquanto a voz flui ao ritmo de uma nova linguagem.

Mas foi o multiartista alemão Kurt Schwitters quem melhor parece ter desenvolvido a poesia fonética nesse período. Enxergando o dadaísmo como uma potência de arte, meio de se contrapor e reestruturar o lirismo piegas, tradição da época, dedicou-se à pintura, poesia, conto, escultura, textos dramáticos, peças musicais, cenários teatrais, design gráfico e arquitetura. Sua concepção da arte como um modo próprio de experimentar o mundo o fez, no entanto, ultrapassar as correntes e vertentes artísticas e fundar o *merz*, movimento de um homem só.

Sem significado algum, a palavra *Merz* na verdade é um fragmento: Schwitters usou um impresso do banco do comércio, o *Kommerzbank*, em um de seus trabalhos e passou a utilizar a versão cortada para designar sua visão de mundo em ruínas.

Merz alcançou na colagem sua expressão máxima. No cotidiano do entre-guerras, Schwitters passou a recolher, selecionar, armazenar e reaproveitar os dejetos que encontrava no cotidiano, na rua, no lixo. Assim, pedaços de anúncios de jornal, bilhetes de bonde, madeira, ferro-velho, cacos de vidro, tudo poderia ser apropriado e utilizado como matéria-prima na composição de seus quadros, numa prática que pode ser considerada precursora da técnica *cut-up*, como será visto adiante. Até porque, na invenção poética, Schwitters realizou pesquisa equivalente, desenvolvendo cortes e colagens verbais.

Assim como trabalhava com fragmentos para compor a estética visual de suas telas, em sua poesia parecia haver uma destruição proposital dos vocábulos. Em seus poemas explora a desarticulação das palavras como recurso, assim como a adição de letras que vão alterando a sonoridade das sílabas.

A concepção *merz* sintetizava o desejo de criar relações entre as coisas do mundo. Foi justamente assim, confrontando letras, fonemas e sílabas, que Schwitters formulou frases de sonoridades inusitadas, sem significado algum, como quem funda uma nova língua, no poema fonético de maior expressão de

todos os tempos. Obra híbrida que mistura elementos da forma musical sonata com sons da fala, *Ursonate* foi composta em 1932, a partir do poema-cartaz *fsmbw* de Raoul Hausman. Schwitters se apropriou dessa sequência de letras, pronunciando-a à exaustão até provocar alterações em sua ordem. A partir desse tema principal, elaborou novas sequências de fonemas, que se repetem ao longo de quatro movimentos matematicamente estruturados: *rondó*, *largo*, *scherzo* e *trio*. As alterações que essas séries de letras sofrem durante o poema – com a assimilação de novas terminações silábicas – imprimem ritmo e provocam vibrações fonéticas surpreendentes.

Haroldo de Campos descreve a *Ursonate* como “blocos de som, organizados por fatores de timbre e duração, que, despidos da investidura léxica, traçam uma espécie de pré-história do auditivo” (1977, 44). Esses blocos de som, variações do tema principal *Fümms bö wö tää zää uu pögiFF Kwie* combinados ou contrapostos a três outros temas – *Desdesnn nn rrrrrrm* (tema 2), *Rinnzekete bee bee nnz krr muu?* (tema 3) e *Rrumppff tillff tooooo?* (tema 4) –, também expandidos ao longo do poema, são desenvolvidos e intercalados com temas de transição, que absorvem e conduzem a atenção do ouvinte durante 35 minutos. O rigor da estrutura contrasta com o caráter a-semântico do poema, expondo um aparente paradoxo entre forma e sentido, uma tensão que ressalta a musicalidade rítmica do poema.

Essa percepção de uma “pré-história do auditivo”, de que fala Campos, aproxima-se da observação de Paul Zumthor, que associa as pesquisas fonéticas aos ritmos vitais do homem e enxerga nessas experimentações uma busca por uma língua natural, anterior ao sentido, feita de sons expressos espontaneamente.

Ora, como já foi visto com Octavio Paz, uma vez entregues à espontaneidade, a linguagem e o pensamento retornam sempre ao ritmo, dele separando-se apenas pela violência da razão.

Também, de outra perspectiva, pode-se ver, nessa tentativa de alcançar a anterioridade do sentido, um desejo de voltar ao pré-lingual, ao campo semiótico, onde tudo é ritmo, na concepção de Kristeva. Se, após ser suprimido na ruptura que inaugura nossa entrada nas estruturas linguísticas e sociais, o semiótico sempre pode ressurgir, se manifestando nas interrupções e disrupções do discurso lógico na poesia, pode-se especular que, na poesia fonética, o semiótico se instauraria de tal forma no simbólico que o dominaria, eliminando os rastros da

linguagem convencional, inaugurando outras linguagens com lógicas diferentes (como visto no letrismo e nos poemas dadá, o simbólico não é de todo destruído, certa lógica sempre permanece. Daí uma reconstrução feita de letras e fonemas).

É essa centralidade da prosódia que se observa também nas práticas experimentais aprofundadas no pós-guerra pelo grupo de Isidore Isou. Para eles, a palavra escrita seria uma mecanização incapaz de exprimir as sensibilidades, uma brutalidade que fratura o ritmo natural do homem. No manifesto da poesia Letrista que escreveu aos 17 anos, Isou compara a palavra escrita às boas maneiras, aprendidas para o convívio social. Essa visão da linguagem como adestramento sugere que a quebra das convenções teria uma intenção de liberdade em um sentido mais amplo. Com ênfase na qualidade vocal das letras, o Letrismo considera o poder do som como fundamento para criar uma nova sensibilidade, para a qual apenas a compreensão auditiva seria solicitada. Com uma nova arquitetura de ritmos, feita com o que restou da destruição das palavras, e investindo em uma fluidez que somente os sons podem proporcionar, uma nova poesia surgiria.

A palavra então já ecoa livre no espaço, emissão pulsante retomando seu lugar, seu caráter original de vibração. Potência evanescente, ação. Presença que chega, como um ataque. Que quando se quer ainda mais livre, investe na retomada da voz como fluxo rítmico, emancipada de sentido.

A esses poetas conscientes da multiplicidade vocal e de sua potência como materialidade da expressão faltava, no entanto, dar um salto que a essa altura já beneficiava muitos cantores: fazer-se ouvir de verdade.

3.4

Pulsantes, magnetizadas e eletrificadas

É assim que a máquina nos ensina o que é a voz.
Henri Chopin

A voz só aparece mesmo nos anos 50, quando consegue se ouvir. A afirmação é do multiartista francês Henri Chopin, cujo encontro com o gravador de fita magnética deu um novo fôlego à poesia experimental no pós-guerra. Seus poemas se destacavam pela exploração dos sons do corpo com recursos

eletroeletrônicos em performances ao vivo, desafiando as noções convencionais de linguagem, discurso e semântica.

Para Chopin, os poetas fonéticos e letristas que atuaram antes do advento do gravador poderiam ser comparados a atores do cinema mudo que não souberam se adaptar ao cinema falado. Segundo ele, os artistas que não puderam se ouvir não aprenderam a ‘colocar’ a voz e por isso surpreendem pela ausência de tessituras vocais. Assim, para os seus parâmetros, a voz de Marinetti seria gritante, a de Schwitters monocórdica, a de Isou adocicada...

Chopin acredita que o gravador surgiu em um momento que a voz queria realmente aparecer por já se saber múltipla. De fato, tratava-se de uma voz informada por todas as experimentações que a poesia oral das vanguardas empreendeu, e acostumada a romper distâncias na esquizofonia da telefonia, da fonografia ou da transmissão radiofônica, já sedimentadas.

Mas, ainda assim, quando encontra os meios tecnológicos apropriados para sua expansão, a voz se transforma: ganha densidade, surpreende pelos harmônicos e traz consigo ruídos, antes inaudíveis, que acompanham a sua emissão. Com a gravação e reprodução magnética – processo que não se dá pela inscrição de sulcos, como no fonógrafo, mas por meio da organização de partículas numa fita magnetizada submetida a um eletro-ímã ligado a um sinal de áudio –, o poeta tem a possibilidade de conter o som vocal, repeti-lo quantas vezes quiser, escutando detalhes e especificidades que de outra forma seriam imperceptíveis. Pierre Schaeffer relata esse mesmo processo, durante as pesquisas que levaram à concepção da música concreta:

Hay que haber vivido los instantes, al alcance de cualquier curioso, en los que el sonido, prisionero de la banda magnética, se repite indefinidamente, semejante a sí mismo, se aísla de los contextos, y se muestra en otras perspectivas de la percepción, para sentir ese fervor de la escucha, esa fiebre del descubrimiento (2003, 26).

O gravador conquistava, assim, um espaço também na investigação e análise do som, não apenas permitindo a reprodução de um espectro sonoro mais amplo, mas proporcionando por meio da reiteração, uma expansão dos critérios da escuta que inevitavelmente interferiam na observação.

O paradoxo é a percepção das sutilezas de algo tão orgânico, como a voz, só se tornar possível com a interferência da máquina. Quando Chopin entende a

capacidade dessa mediação, e a força vocal que a tecnologia revela, o microfone e o gravador passam a integrar a sua criação poética, participando como próteses sensoriais, extensões da boca e também do ouvido. O som produzido na dinâmica integrada entre os pulmões, a laringe, as cavidades bucal e nasais, língua e lábios passa a ser gravado, amplificado, repetido e processado, em uma série de experimentações a que ele deu o nome de Poesia Sonora. Em outras palavras, a poesia sonora surge quando o gravador atualiza a potencialidade que o fonógrafo anunciava; quando se concretiza a máquina de ritmos nas mãos do poeta.

De fato, a partir de então, o artista exercita a escolha criativa sobre os sons que reúne, manipulando-os como matéria, interferindo em sua temporalidade, modulação, velocidade, reverberações. Com a possibilidade de reter a voz e fazê-la durar, o poeta passa a ter controle espacial e temporal sobre o seu dizer.

E sobre o que nos conta esse dizer? Que matéria é essa que o poeta dispõe, estressa, prolonga e subverte em sua prática de experimentações?

A voz é um sopro que se deixar ouvir. Resultado de uma conjunção de fatores biológicos e genéticos, é única, uma exclusividade de cada pessoa. Para sua emissão, o ar vindo dos pulmões se choca contra as cordas vocais, fazendo-as vibrar, diferente do que acontece na respiração, quando o ar passa direto, porque elas abrem caminho. Mas o processo não é tão simples, uma vez que depende do funcionamento integrado de diversos órgãos e músculos e qualquer alteração em um deles pode implicar mudanças de timbre, projeção, volume ou intensidade, influenciando o som e o sentido que expressa. Também está intrinsecamente relacionado à audição, já que só reproduzimos o que podemos escutar. Essa habilidade intervém no som que aprendemos a repetir e modular desde a *chora*, na definição de Kristeva, fase pré-simbólica, em que a ordenação da vocalidade da criança é mediada pelo corpo materno.

Desde a mais remota infância também começamos a condicionar seus parâmetros segundo convenções sociais e aprendemos a restringir nela expressões espontâneas e emocionais. Mesmo assim a voz é capaz de informar sobre o nosso estar no mundo. Por meio dela, pode-se especular características físicas, como peso, idade, sexo, estado de saúde; aspectos psicológicos, estados de humor; e também os sociais, como classe, nível de educação, origem e nacionalidade.

Apesar da vocalidade não ser uma exclusividade da nossa espécie, nosso aparelho fonador é muito mais complexo do que o de outros animais. Somente os

seres humanos têm o controle sobre a natureza das expressões vocais, podendo imitar, e inventar novos sons. Pode-se dizer, então, que há algo essencialmente humano na voz e que a pesquisa poética sonora diz respeito portanto a uma singularidade que nos faz humanos.

A voz é um lançar-se no espaço, um dirigir-se ao outro. É uma relação que se estabelece entre um corpo e algo que se deseja alcançar. Que liga o mundo interior íntimo e privado, ao ambiente público, externo. Que abre caminhos e cria conexões. Nesse sentido, ela é um gesto.

Se há uma intencionalidade no soar que emana do corpo, e pode ser a expressão espontânea da emoção, o que lhe dá impulso é o ritmo, pois ele, como argumenta Octavio Paz, é esse ir adiante ao encontro de algo, como uma direção, um sentido.

Esse mesmo impulso engendra as sinuosidades no fluir da fala. É o ritmo que ativa a passagem da linguagem pela voz, organizando as recorrências, distensões, dinâmicas e acentos, manifestando as variações que completam e sustentam o sentido das palavras, mas também podem tensionar ou chocar-se contra ele.

Segundo Anne Karpf, “paralanguage is what separates a real human voice from a synthesised one” (2011, 33). A entonação e a intensidade, o modo como organizamos intuitivamente as pausas entre as palavras, alterando a respiração com a emissão dos sons, a maneira como prolongamos alguns fonemas e suprimimos outros, a ênfase em certas terminações de frase são aspectos muito pessoais que dizem respeito à nossa personalidade. A afirmação de Karpf, no entanto, corre o risco de ter de ser reformulada em um breve futuro, se depender dos objetivos do mercado digital.

A evolução dos chamados “assistentes de voz”, sistemas de inteligência artificial que interagem com os usuários por meio de uma voz sintética, respondendo e ativando comandos, é a grande aposta atual das empresas líderes em inovação como Apple, Google, Amazon e Microsoft. Muito além de prometer libertar os nossos olhos das telas, as *Alexas*, *Siris* e similares têm potencial para transformar a publicidade, o consumo, a busca por informações e as interações sociais. E quanto mais se parecem com vozes humanas mais fácil vencem as resistências para que essas mudanças se concretizem. Nos últimos anos, as pesquisas de síntese da fala avançaram significativamente, superando as

dificuldades iniciais na reprodução e compreensão dos acentos e progredindo bastante no controle da prosódia. Se “prosody is the audio version of our personality, our sonic self” (2011, 33), como argumenta Karpf, ou seja, se nas fluições de nossa voz revelamos quem somos, o que será que as máquinas, quando dominarem completamente o ritmo da linguagem, vão exibir ou simular como próprio? Que deslocamentos vão impor ao que nos singulariza?

A voz é um poder, ela concentra um conjunto de valores fundamentais na sociedade humana. É nesse sentido que, na iminência de sua colonização pelas máquinas, essas questões se colocam com urgência. Como devem soar as simulações digitais para que estabeleçam as relações de confiança e empatia que interessam ao mercado? O que determina a escolha de seu timbre? Como não repetir, nessas definições, os padrões de uma sociedade preconceituosa e desigual?

Essas perguntas provocam muitas outras, que solicitam uma concepção estendida da voz: de quem são as vozes que costumamos ouvir? Somos capazes de perceber o que está além das palavras? Temos escolha? Que vozes estão sendo silenciadas? Será que estamos ouvindo apenas a nós mesmos? No *audio paper Listening and not listening to voices*, a pesquisadora e artista sonora Cathy Lane suscita esses questionamentos, defendendo a necessidade de uma ampliação da escuta e convocando os artistas a um ativismo sonoro como forma de abraçar e celebrar a diferença, por um mundo mais plural.

Nesse mesmo sentido, é notório que os regimes totalitários tendem a abafar as vozes marginalizadas e dissidentes com políticas de repressão. É que o domínio dos sons que dão conta dos códigos sociais e das relações entre os homens são também mecanismos para o controle da história, a manipulação da cultura e a manutenção da ordem estabelecida. Na voz do outro reside a identificação com o ruído que se deseja eliminar, ou pelo menos, minimizar.

Enfim, numa perspectiva ampliada, essas são apenas algumas questões inerentes à matéria diversa e complexa, mas altamente versátil de que dispõe o poeta sonoro. Dentro desse cenário de múltiplas possibilidades, o artista escolhe como usar sua máquina de ritmos. As qualidades vocais – tom, timbre, alcance, altura, etc. - podem ser reviradas e retorcidas em suas experimentações. Em todo caso, mesmo quando em busca da máxima abstração, o poeta estará sempre

lidando com o que há em nós de mais visceral, sopro essencial da natureza humana.

Henri Chopin, por exemplo, fez de sua voz plataforma para a escuta amplificada de um corpo extremamente ruidoso. Sobrevivente da II Guerra Mundial, talvez por isso transmutava as emoções em sussuros, gritos e rumores, pela impossibilidade da linguagem. Como prisioneiro em campos de concentração, Chopin certamente experimentou aquele limiar entre a vida e a morte, com o qual Giorgio Agamben identifica o estado do que chamou *muçulmano*, no campo nazista. Os sons do horror que ouviu nesse tempo, se davam conta dessa sobrevida, também fizeram-no perceber que o corpo vibra. Durante seus mais de 50 anos de carreira, desde o seu primeiro trabalho, *Signes*, em 1957, o que exibía na performance era um corpo que conheceu o que Agamben denomina como *vida nua*, mas conseguiu reencontrar e retomar sua vitalidade. Um corpo vivo.

Para evidenciar as cadências respiratórias, os fluxos da digestão, os batimentos do sangue, as vibrações da laringe e as dinâmicas vocais, colocava o microfone bem perto da boca. Seu método consistia em gravar uma base de improvisação, sobre a qual construía subsequentes *overdubs*. Nesse processo, criava texturas sonoras que se destacavam pela estranheza, porque amplificavam as partículas mais sutis da voz, antes confundidas com o ruído da fala. Expondo, em toda crueza, os barulhos da movimentação da língua, da passagem do ar entre os dentes, da saliva, suas experimentações pareciam conferir à vocalidade, na acepção de Zumthor, uma liberdade total, revelando a plasticidade sonora do corpo inteiro.

Para Zumthor, como já foi visto, a vocalidade diz respeito à manifestação dos valores próprios da voz, independente da atividade de transmissão da linguagem, que seria para ele a oralidade propriamente dita. Partindo dessa distinção, o pesquisador e poeta Enzo Minarelli sugere o neologismo *vocalidade* para denominar a oscilação entre esses dois dispositivos – oral e vocal - frequente no trabalho dos poetas sonoros.

A ligação voz-corpo provada por Chopin se prestou ao entendimento da poesia sonora como um todo, considerando toda diversidade de práticas e procedimentos que a denominação abrange: seja como for, atuando no registro da oralidade, da vocalidade, ou da *vocalidade*, quando o poeta ‘coloca’ a voz no

microfone, é o corpo que emerge como o verdadeiro meio produtor da poesia sonora.

E esse corpo real, concreto, fônico, é um complexo de vibrações, lugar da constituição de polirritmias biológicas e sociais, como já visto neste percurso. É, antes de tudo, ritmo.

No centro da performance, condição para a realização da poesia sonora, o corpo é presença que ativa os ritmos gestuais e vocais e afeta o ouvinte de múltiplas formas. São muitas as dinâmicas postas em curso: a dança da voz, o texto *vocalizado* que transita por ela, o som processado pela máquina, que adere, substitui ou se choca com o que acabou de sair da boca do poeta, os movimentos ritualísticos na interação com os equipamentos - microfone, gravador, pedal de loop, computador...-, tudo isso preenchendo o espaço e estabelecendo uma ligação concreta entre o artista e os ouvintes.

Na alternância instável entre os efeitos de sentido e presença produzidos pelo conjunto sonoro-gestual, a prosódia estendida da poesia sonora, mesmo quando marcada por irregularidades, é capaz de contagiar os ouvintes que, afetados por ela, sob um nível de atenção mais baixo, se engajam em seu fluir. Poeta e ouvintes, então conectados, têm seus corpos coordenados na forma transitória que assume a performance. Suspensos num recorte de tempo não progressivo, percorrem as simultaneidades que as recorrências do ritmo instituem.

Nesse tempo em que tudo é contemporâneo, a voz-corpo-máquina conduz o pulso compartilhado e ativa no ouvinte uma impressão, que por sua vez desencadeia uma resposta muscular, corporal.

A audiência repercute vibrações corporais, sinais sonoros de uma presença participativa, ondas magnéticas que somente a excitação de seus ouvintes privilegiados é capaz de provocar. O público, quer quera ou não, está sensível a alterações epidérmicas, emotivas. O público transforma-se durante o ato performativo. (Minarelli, 2010, 15)

É justamente nessas perturbações emotivas que esta pesquisa aposta. Acredita-se que a multiplicidade de fluxos rítmicos que podem ser criados e colocados em diálogo ou conflito nas poéticas experimentais é capaz de proporcionar uma carga sensorial intensa, envolvendo e atravessando o corpo do ouvinte. O investimento na poesia sonora, e em práticas que lhe são fronteiriças, como plataforma para observação do potencial inventivo do ritmo, se deve assim

à possibilidade dela conjugar dinâmicas múltiplas, em mediação com a máquina, gerando em quem a escuta, no mínimo, certo inquietar.

Vale lembrar que o jogo rítmico performático nem sempre se realiza de forma direta. Desde os anos 50, a poesia sonora circula também em gravações de áudio, iniciativa que teve Henri Chopin mais uma vez como pioneiro: ele editou a importante revista *Ou*, que incluía gravações em vinil, e contribuiu para divulgar o trabalho de muitos poetas, como Bernard Heidsieck, François Dufrene, e Bryon Gysin.

Com a *mediatização*, pode-se perder certos aspectos corporais que o “ao vivo” proporciona, mas a privação desse contato acaba direcionando a percepção das sonoridades, que, por sua vez, sugerem os efeitos tangíveis do corpo. Além do mais, o suporte oferece a vantagem de libertar a voz das limitações espaciais e fazê-la durar. Ao contrário da performance realizada apenas em um determinado tempo suspenso no tempo, a gravação permanece e institui a reiteração, o que possibilita novas escutas a cada repetição. Assim, os meios audiovisuais modificam as condições da performance, mas não comprometem as dinâmicas sensoriais que importam ao jogo da poesia.

De todo modo, o impacto do ritmo se fará sentir.

3.5

Poesia Sonora – algumas considerações

Poets are meant to sing and to make words sing.
Brian Gysin

A introdução dos meios eletroacústicos na experimentação poética foi o ponto de virada que determinou o surgimento da poesia sonora. Mas, se por um lado, os equipamentos libertaram a voz dos poetas, proporcionando a expansão de sua *vocoralidade*, por outro, exigiram deles aprendizado e maturidade para lidar com os recursos criativos que ofereciam. Depois de um esvaziamento provocado pelo uso repetitivo dos mesmos efeitos técnicos nos poemas e performances, restou a concepção de que a tecnologia deve ser empregada sempre dentro de uma lógica compositiva, sob o risco de cair na banalidade.

Após esgotar-se como movimento, a poesia sonora se renovou revitalizando seu caráter experimental, afastando-se da linhagem do mero efeito

sensorial, mais atenta às finalidades conceituais dos seus procedimentos de criação.

A definição mais clara dos métodos também ajudou a definir melhor as fronteiras entre música e poesia, que chegaram em determinado momento a se confundir. É que logo de início, os poetas sonoros estabeleceram uma relação muito próxima com os músicos concretos, aprendendo com eles as técnicas e compartilhando os equipamentos nos estúdios eletroacústicos. A demarcação agora não se dava mais por distinção dos códigos – arte verbal x arte dos sons – mas pela diferença de procedimentos e finalidades.

Enquanto a música concreta teria como método a organização de qualquer som, vocal inclusive, em direção a uma eufonia (embora se deva considerar o caráter cambiante desse conceito na música do século XX), a poesia sonora, marcada pela cisão com a escrita e com a arte declamatória, se consolidava como uma prática poética de experimentação oral, com atenção aos aspectos plásticos da voz, com o objetivo de construir complexos sonoros.

Cumprir observar que no Brasil não houve esse movimento de experimentação poético-sonora. Como possíveis explicações, o pesquisador Philadelpho Menezes cita o peso menor da escrita em nossa cultura, ou seja “a falta do inimigo”; a oralidade popular, muitas vezes assimilada pela literatura; a presença de uma música popular forte, que não deixaria espaço para o poema sonoro; a ausência de uma música instrumental inventiva, com disseminação capaz de preparar os ouvidos para sons menos comerciais; e a canalização das experimentações para o campo visual, com a poesia concreta.

É bem verdade que havia no conceito verbivocovisual de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Decio Pignatari a intenção de trabalhar de forma integrada o som, a visualidade e o sentido das palavras, de forma a obter a máxima tensão a partir da síntese desses elementos. No entanto, e apesar de Augusto de Campos apontar ligações entre a poesia concreta e as experimentações fonéticas do início do século (ênfatizando, porém, a valorização do potencial semântico na poesia concreta), bem como com a música experimental do pós-guerra, a pesquisa dos *Noigrandes* no campo da sonoridade não foi tão intensa como na questão da espacialidade. *Poetamenos*, publicado em 1953, foi a proposta que chegou mais longe nessa

ligação, representando a aspiração do autor de compor uma *klangfarbenmelodie* (melodia de timbres) com palavras como em Anton Webern, propondo, assim, uma leitura a várias vozes e “cores” e com cortes abruptos e dissonâncias que escapavam a todos os preceitos poéticos. Esses experimentos, no entanto, foram interrompidos na homogeneidade da fase ortodoxa concreta.

Mas há um detalhe interessante nessa primazia da experimentação visual. Por um lado, representa uma grande mudança no domínio histórico do som como agente determinante na recitação do verso. Por outro, requer uma nova prática na verbalização de tais poemas. Não era mais possível recitá-los. Por isso foi preciso contar com as novas técnicas de vocalização na música para que eles pudessem ser ouvidos.

Assim, muitos poemas concretos ganharam versões do grupo musical brasileiro Ars Viva, que produziu “oralizações” e arranjos experimentais para voz e outros instrumentos. Vale a pena observar como poemas como *beba coca cola* (1966), de Décio Pignatari, *Cidade* (1963), de Augusto, e *nascemorre* (1958) de Haroldo se transformaram com a potencialização da dimensão sonora, nas adaptações feitas por Gilberto Mendes, um dos líderes do grupo Ars Viva.

Muito tempo depois, em 1995, foi a vez do próprio Augusto de Campos experimentar versões sonoras de dezoito poemas de sua autoria, compostos na década de 50, testando as camadas de reverberações e outros efeitos construídos por meio do computador e da guitarra do seu filho Cid Campos. Neste trabalho, que resultou na gravação de um CD e em um espetáculo chamado “Poesia é risco”, com exposições em várias cidades do Brasil, Estados Unidos e Europa, Augusto parece buscar um equilíbrio maior em sua síntese.

Teriam as dificuldades de produção e acesso às tecnologias atrasado as possibilidades sonoras desses textos?

Para o poeta Ricardo Domeneck, as pesquisas sonoras de Augusto de Campos caminham na direção de uma revisão do verbivocovisual, que precisa assumir matizes mais complexos para dar conta de uma poesia pluralista que está por vir. Domeneck acredita que a estrutura da poesia concreta pode ser vista no verbo, a “verbi” do “vocovisual”. Para ele, o verdadeiro “voco” é o som do corpo humano, as cordas na garganta. E a dimensão visual não pode mais ser entendida

apenas como o plano bidimensional do papel, mas como performance, gesto, o corpo do poeta próximo ao seu público, ao vivo ou mesmo em um vídeo, tomando de volta para a poesia sua experiência coletiva.

Poetas como Philadelpho Menezes e Ricardo Aleixo, que a partir dos anos 80 entregaram-se ao trabalho de renovação poética de certos paradigmas da poesia de vanguarda, também adotariam essa pluralidade de pesquisa que, para Domeneck, continua sendo o caminho para uma poesia que valoriza os cinco sentidos.

Philadelpho Menezes foi um dos pioneiros da poesia digital, em parceria com Wilton Azevedo, e desenvolveu a poesia intersígnica, trabalhando na produção de poemas em que os signos visuais e verbais atuam conjuntamente e não podem ser separados sem perda de informação poética. Paralelo à prática criativa, dedicou-se a intensa investigação sobre a poesia experimental, publicando livros seminais no Brasil, que fizeram dele uma referência no assunto até hoje. Suas experimentações e pesquisas foram precocemente interrompidas com seu falecimento, no ano 2000, aos 40 anos de idade.

Ricardo Aleixo retoma algumas das estratégias das vanguardas do início do século e do pós-guerra, construindo sua obra em múltiplas plataformas – livros, vídeos, áudios e performances -, mas expandindo sua prática com a utilização de novos dispositivos tecnológicos. Em seus trabalhos, sugere uma renovação do verbivocovisual em *reverbvocovisual*. Isso significa procurar atingir o equilíbrio entre verbo, voz e escrita, propondo a vocalidade como um elemento composicional tão importante na confecção do poema quanto as palavras e os silêncios. A voz, para ele, é um dispositivo tecnológico (como bom poeta sonoro que é). O corpo é seu instrumento principal, eixo da performance, como pode ser percebido em *O poemanto: ensaio para escrever com o corpo*, um poema vestual, como ele define.

Cumpra aqui mencionar o CEP 20000, evento criado pelos poetas Chacal e Guilherme Zarvos, em 1990, no Rio de Janeiro, que desde o começo se configurou como espaço de experimentação poética, aberto a todas as linguagens, congregando além de poetas, artistas da música, artes visuais, performance, teatro e cinema. O CEP 20000 resgatou a potência da poesia falada, trazendo a voz dos poetas para o primeiro plano, junto com o gestual e o corpo inteiro. Sua

importância se deve também à liberdade e ao entrecruzamento de ideias e práticas que sempre promoveu.

Na contemporaneidade, os artistas que trabalham as sonoridades, no Brasil ou qualquer parte do mundo, estão inseridos em um campo de infinitas possibilidades. O território da poesia sonora se expandiu, aproximando-se novamente da música eletrônica, e também da poesia visual, derivando muitas vezes para uma prática intermídia, híbrida, com o poema se materializando na integração do vídeo, da computação e de outras tecnologias. Suas fronteiras flexíveis muitas vezes torna difícil o emprego de classificações rígidas.

Já em 1980, o artista Richard Kostelanetz afirmava a preferência pela denominação texto-som para designar a prática da linguagem baseada no som, explorando palavras reconhecíveis ou fragmentos fonéticos. O texto-som se situaria entre a música e a poesia, no equilíbrio entre o uso dos eletrônicos e a palavra. Em 1987, o poeta e pesquisador Enzo Minarelli divulgou o manifesto da Polipoesia, que exaltava as mídias eletrônicas e o computador, afirmava a língua como ritmo e reivindicava da poesia sonora um diálogo com os elementos que lhe são secundários em um espetáculo: música, gesto, dança, imagem, luz, espaço.

A despeito dessas subdivisões ou categorizações expandidas, o termo poesia sonora sobrevive, precisando, no entanto, ser problematizado. Se o nome hoje reúne práticas muito diversas, dele escapam muitas outras que preferem ser definidas de forma mais ampla: como arte sonora, por exemplo, e, talvez, mais especificamente, como composição com a palavra falada. Deve-se observar que o entendimento do que a expressão designa varia de acordo com a geografia e a tradição dessa arte em cada parte do mundo. Em todo caso, é cada vez mais difícil encontrar um poeta sonoro que caracterize seu trabalho sem recorrer a outras denominações, como se essa designação fosse por demais limitadora. Mais raro ainda é encontrar mulheres que se autointitulem poetas sonoras. Trata-se de um espaço, que sempre foi e é, majoritariamente masculino.

Estas questões precisariam ser discutidas como modo de chegar a um delineamento mais preciso desse campo de experimentações. De qualquer forma, seguindo o percurso traçado até aqui - corpo-voz-tecnologia-palavra-som-, na instabilidade do cenário, pode-se apontar, entre os poetas - mesmo os que assim não se identificam - tendências, métodos e objetivos muito distintos: há os artistas que mantêm a integridade da palavra, trabalhando com sobreposições e acúmulos

de sons; há os que atacam a sintaxe, subvertendo sua lógica, com fragmentações ou desconstruções; há os que trabalham a musicalidade da fala, estressando seus significados; há os que tensionam letras e fonemas compondo sequências insólitas; há os que permanecem na linguagem para melhor destruí-la e os que dela se afastam investindo nos ruidismos corporais. Enfim, há os que misturam tudo isso e inventam novos procedimentos.

Essa pluralidade evidencia a potencialidade das opções criativas, desde que se tenha um objetivo, um desejo, uma intenção. Para os efeitos dessa pesquisa, interessam particularmente as experiências que fazem colidir os ritmos orgânicos da linguagem com os ritmos produzidos pela máquina, extrapolando, se preciso, as fronteiras fluidas da poesia sonora.

4

Práticas rítmico-sônicas

4.1

Cut-ups

Life is a cut-up
Williams Burroughs

A história conta que Brion Gysin arrumava seu material de pintura em cima da mesa, em seu quarto, no Hotel Paris, quando acidentalmente recortou um jornal que estava embaixo das telas. Ao perceber as notícias aos pedaços, resolveu rearrumá-las, surpreendendo-se com a interferência nos textos e divertindo-se com os resultados de suas composições. Quando Williams Burroughs viu o que o amigo fazia, se empolgou com a potencialidade do processo. O ano era 1959 e nascia, assim, o *cut-up*.

A descoberta, em realidade, retomava um procedimento caro aos artistas dadá, que, entre tantos gestos de afronta à lógica burguesa, introduziram a “poesia do chapéu”, experiência na qual o poema era montado com fragmentos sorteados. Tristan Tzara descreve a receita em seu *Para fazer um poema dadaísta*. Dizia ele, “pegue um jornal, pegue a tesoura...” e seguia dando instruções para as montagens aleatórias que fariam de qualquer pessoa um poeta original. Também Marcel Duchamp propôs a junção de frases sem conexão entre si no cartão postal *Rendez-vous du Dimanche 6 Février 1916*, usando um grid para a disposição do texto, que iria influenciar Burroughs.

Apesar da colagem e a montagem serem largamente empregadas nas artes visuais desde o início do século - e Gysin inclusive afirmava que a escrita estava muito atrasada em relação à pintura -, o corte na escrita e consequente abertura para a adição de outros textos só começou a ser experimentado a partir da redescoberta feita aquele dia no Hotel Paris. Ainda que a ideia pareça ter surgido de forma ocasional, os muitos interesses de Gysin na época revelam que o olhar andava apurado para as possibilidades de desarticulação da narrativa. Entre tantas outras coisas, ele começava a trabalhar com suas *permutações*, prática que

consistia em testar e esgotar todas as possibilidades semânticas e sonoras de uma frase por meio da recombinação da ordem de suas palavras. Gertrude Stein já havia explorado o recurso, mas Gysin estressava agora o procedimento, usando seu gravador para registrar as experiências que deram origem a *I am that I am*, *Rub out the word*, e *Junk Is No Good Baby*, esse último verdadeira dança da fala. Gysin abusa das variações de entonação, alongando certas sílabas, encurtando outras, enfatizando certas finalizações, a cada nova configuração do verso, numa musicalidade cíclica e envolvente. Em parceria com o matemático Ian Sommerville, as *permutações* foram testadas também, já em 1960, na geração de combinações aleatórias no computador.

O *cut-up* parecia para ele mais um mecanismo na tentativa de desarticular a ordem estabelecida pela sintaxe, distante, porém, do caráter antiarte dos dadaístas. Por perceber aí apenas mais uma estratégia criativa, e apesar de ter publicado um livro com as primeiras experiências por meio do procedimento, *Minutes to go*, Gysin não se aprofundou na técnica que redescobriu. Foi William Burroughs quem desenvolveu e levou adiante o método.

De fato, Burroughs encontrou aí o caminho que faltava para materializar o que já estava em ebulição em sua cabeça, desde o fluxo delirante de *Naked Lunch*, publicado em 1959. Ele viu no *cut-up* a possibilidade ilimitada de criar novas palavras e encontrar novos significados, reformulando o sentido das narrativas, deslocando as frases do contexto original, inserindo versos no meio de textos jornalísticos, apropriando-se de trechos da obra de autores de sua preferência, colocados em diálogo com sua própria escrita. Enfim, um modo de experimentar novas composições, além da ordem convencional e de expandir os horizontes da criação, interferindo no controle do ato de escrever, mas também na leitura, introduzindo novas dinâmicas aos textos recortados e rearrumados. Além de três livros escritos com a técnica, *The soft machine* (1961), *The ticket that exploded* (1962) e *Nova express* (1964), Burroughs levou para outras mídias esse procedimento de criação, aplicando o *cut-up* em fotomontagens e colagens de vídeo.

Mas o método se potencializa, na perspectiva desta pesquisa, quando o escritor testa seus efeitos nas fitas magnéticas. Tão logo conheceu as experiências que Gysin vinha realizando no gravador (e que teve oportunidade de aperfeiçoar nos estúdios da BBC), Burroughs passou a se dedicar à gravação e manipulação

da sua própria voz, usando o *cut-up* para interferir na fala, reordenar e fragmentar as palavras, e testar as novas configurações que surgiam a partir daí.

Cut up, slow down, speed up, run backwards, inch the tape, play several tracks at once, cut back and forth between two recorders. As soon as you start experimenting with slowdowns, speedups, overlays, etc. you will get new words that were not on the original recordings (Burroughs, 1993, 53).

A aplicação do *cut-up* nas experimentações sonoras implicou a ampliação da técnica em um conjunto de procedimentos, que Burroughs realizava em parceria com Ian Sommerville. Além do corte e da colagem, eles costumavam gravar sons por cima de uma sessão pré-gravada, registrar várias fontes ao mesmo tempo, como o áudio do rádio e da televisão, e manipular a fita manualmente, para frente e para trás, no momento da captação de um sinal de áudio. Essas práticas resultavam em uma diversidade de efeitos rítmicos e sônicos, que transformavam a narrativa interferindo diretamente em sua temporalidade, subvertendo o seu desenvolvimento, acelerando, retardando, interrompendo seu fluxo, adicionando outras dinâmicas ao seu desenrolar. Burroughs dizia que o corte no presente revelaria o futuro. Em realidade, nessas experimentações sonoras, era o passado, tornado memória, que ele reorganizava, imprimindo cortes temporais, criando a partir daí a possibilidade de novos futuros. De qualquer forma, a técnica oferecia uma nova relação com o tempo e proporcionava novas fruições entre progressões e recorrências.

Em *Silver smoke of dreams*, por exemplo, a voz de Burroughs, presença forte e inconfundível, é cortada pela fala de Sommerville, sucessivas vezes. As interferências fragmentam as palavras, a frase parece não conseguir ir adiante, enquanto um ritmo outro se desenvolve, com as repetições compondo um fluxo de interrupções. Num ir e vir incessante, ouvem-se sobras de fonemas, respirações. Entre pausa e avanço, o som da aceleração da fita aparece, interferindo na voz. A palavra *smoke*, em determinado momento, assume um caráter percussivo que se repete no desenho que se forma.

Em *Ouside the pier prowled like electric turtles*, a experimentação começa com o som do aparelho em funcionamento, transbordando na gravação. Burroughs emite uma frase que termina submetida a uma espécie de gagueira. Os cortes separam as sílabas em pequenas pausas, retardando o andamento da fala. Repetidas manipulações manuais da fita para frente e para trás alteram o *pitch* da

voz e revelam o som do movimento do suporte, como se fosse uma superfície riscada com firmeza. A ambiência da rua se impõe. Com o burburinho de pessoas e carros passando, a atmosfera se transforma. A voz arrastada de Burroughs retorna em primeiro plano, sobreposta às mudanças de frequência e aos efeitos do movimento manual da fita.

Em Sound Piece, de Sommerville sob a supervisão de Burroughs, a grande protagonista é a fita, impulsionada de tal forma que encurta, alonga ou distorce a voz. Nessa manipulação, o tempo perde a obstinação, jogado pra frente e pra trás, a mercê do desejo do autor. Entre as muitas repetições, pausas e avanços, os elementos paralinguísticos, fonemas e sons vocais surgem como contrapontos, momentos de descanso opostos ao frenético ruído do suporte.

Nessas experimentações, os cortes são irregulares, feitos de forma aleatória. É que a Burroughs interessava interferir diretamente no controle consciente do ato de criação, suspender o condicionamento do processo que conduz à obtenção de um determinado resultado. Nesse sentido, se aproximava de John Cage que quase uma década antes já testava o acaso e a aleatoriedade em suas composições musicais, minimizando o papel do compositor. Burroughs, no entanto, não tinha intenção de suprimir a autoria, o que ele queria era chacoalhar a experiência do artista e do público em seu contato com a obra.

Para ele não se tratava apenas de abrir mão do controle do que fazia (como na escrita automática dos surrealistas, por exemplo), mas de agir contra ele. Esse propósito se realizava cada vez que o corte e a colagem da fita ‘quebravam’ o som gravado e traziam novas palavras ou ao menos as ruínas de seu sentido, em sobras de respirações, interjeições, fonemas. Fragmentos sonoros que davam conta de intenções de pensamento que, no entanto, com o *cut-up*, só se concretizavam como margens do desvio.

Burroughs construiu um raciocínio segundo o qual a linguagem seria um vírus introjetado em todos nós, vivendo em simbiose com nosso organismo. Com a evolução do ser humano, a palavra teria passado por mutações perigosas e agora nos colocava em risco, comandando nossas paixões e ódios, nos conduzindo ao conflito. Ele recorreu à medicina e à antropologia para sustentar seu argumento, defendendo a literariedade da teoria, descartando o caráter de analogia. Mas se o argumento desconecta-se do empirismo da ciência, encontrando lugar na ficção, não perde em nada sua força propositiva. O que fica é a noção da palavra como

poder, e a consciência de que os modos de usá-la – pelas pessoas, instituições, meios de comunicação - determinam o grau do domínio exercido sobre nós. Nada mais atual na contemporaneidade, tão suscetível ao vírus da linguagem corrompida, inoculada nos corpos humanos, disseminada por meio dos dispositivos e redes sociais. A escrita parasita atua agora no enfraquecimento das próprias palavras, desgastando seus usos e credibilidade, mas mantendo-se forte o suficiente para extrair do seu hospedeiro a ação – espalhar o vírus/ contagiar - e a inação – não pensar.

Para Burroughs, era preciso usar a potencialidade dos próprios aparelhos eletrônicos para atacar os sistemas de repressão. O *cut-up* seria uma arma eficiente para boicotar o domínio da linguagem, a visão linear e simplista dos discursos absorvidos como se fossem verdades únicas. Nas evidências das fraturas, nas recorrências dos remendos, nas dinâmicas dos atravessamentos, o controle poderia ser minado. Assim também nos muitos momentos em que o som do suporte se fazia presente, expondo as engrenagens da produção e a submissão da voz humana aos efeitos da máquina, como se escancarasse os mecanismos de servidão a que somos continuamente submetidos.

Interferindo no sentido da fala e da narrativa, provocando interrupções na sintaxe e na semântica, e extraindo efeitos sonoro-rítmicos dessa musicalidade reinventada, a arte se colocava como resistência. O *cut-up* sinalizava uma abertura aos descaminhos do texto e da vida, provocando a ampliação da leitura, da escuta e, de modo mais amplo, da visão e do estar no mundo.

Nesse sentido, as experimentações de Burroughs batiam de frente com a sociedade moralista americana dos anos 60, cuja normatividade girava no carrossel trabalho-igreja-família, ambientes culturais onde a censura se dava em nome dos bons costumes. Como a linguagem sustentava essa atmosfera, o enfrentamento era inevitável, fazia parte do jogo: era preciso introduzir a instabilidade no cerne de ideias e condutas estabelecidas. Levar as pessoas a questionar a religião, a educação, o patriotismo. A intenção não era somente desestabilizar a criação, importava a reação que tais subversões impulsionaria no corpo dos leitores/ ouvintes.

A partir desse contato, o público poderia ser afetado pela dúvida e até mesmo pegar em “armas”: se converter em produtor. O *cut-up* era para qualquer um. Todas as pessoas, de posse de seus gravadores, poderiam fazer registros e

editá-los inserindo o som que desejassem, as notícias que quisessem, acrescentando as vozes que queriam ouvir ou estilhaçando o que lhes parecesse absurdo. Interferir nas notícias, nos discursos políticos, instaurando a polifonia, o ruído, a confusão, contagiando outras pessoas. Era essa a estratégia para bombardear os sistemas de controle.

Burroughs mesmo protagonizou um ataque eletrônico, colocando à prova o potencial bélico do *cut-up*, em Londres, nos anos 70. Já insatisfeito com a vida na cidade, o artista se irritou com o atendimento recebido no Moka Café, estabelecimento que guardava o status de primeira cafeteria italiana inaugurada no Soho nos anos 50, por onde ele circulava muito provavelmente destoando do ambiente *cool*. Disposto a dar o troco depois de lhe servirem um *cheesecake* indigesto, o escritor passou a fazer fotografias e gravações diárias na loja. Submetidos aos *cut-ups*, esses registros ganhavam sons da vizinhança e outros barulhos, e eram colocadas para tocar na rua, na entrada do lugar. Sua intenção era confrontar o dono da loja com o registro das falas ásperas a ele direcionadas no dia anterior, entrecortadas por ruídos, somadas à ambiência num burburinho perturbador. Burroughs insistiu na tática de guerra até o café fechar as portas, dois meses depois.

Levando ao extremo a ferramenta que possuía, o artista deixou evidente o que suas experimentações já demonstravam: a versatilidade do *cut-up* na suspensão temporal, na desarrumação dos fluxos sonoros, na disrupção, na invenção de novos ritmos. Excessos e paranóias à parte, suas ideias não somente influenciaram os escritores *beats*, o *punk rock* dos anos 70, e tantos artistas como David Bowie, Kurt Cobain e Thom Yorke – que em algum momento usaram a técnica na composição de letras de músicas –, como teriam inspirado Gilles Deleuze no desenvolvimento do conceito de sociedade de controle.

O filósofo francês foi um dos conferencistas, ao lado de Foucault, Guattari e Lyotard, no evento *Schizo Culture*, organizado pela Columbia University, em 1975, onde o escritor apresentou pela primeira vez seu texto *Os limites do controle*. Na ocasião, Burroughs enfatizou o poder das palavras e explicou como os sistemas de repressão precisam da oposição para fazer sentido. Segundo ele, nenhum organismo humano conseguiria viver sob domínio total. A concessão faria parte das políticas de controle, para sua própria preservação.

Certamente, Deleuze identificou aí pontos de contato com o pensamento que vinha desenvolvendo. Ele reconhece o escritor em diversas ocasiões, ao explicar a substituição das sociedades disciplinares pelas novas forças que se instalariam após a Segunda Guerra Mundial: “Estamos entrando nas sociedades de controle, que funcionam não mais por confinamento, mas por controle contínuo e comunicação instantânea. Burroughs começou a análise dessa situação” (1992, 220); “Controle’ é o nome que Burroughs propõe para designar o novo monstro, e que Foucault reconhece como nosso futuro próximo” (Ibidem, 224).

Segundo Deleuze, sob a nova configuração capitalística, os modos de dominação não são mais restritos aos espaços fechados das instituições – escola, quartel, família, hospital. O poder passa a atuar em todas as esferas, estendendo-se sinuosamente sobre todos os aspectos da vida, das relações, do corpo, modulando nossas maneiras de habitar o mundo. Para escapar desse esquema que drena nossa vitalidade social, aprisionando-nos às subjetividades produzidas e descartadas com a rapidez exigida pela lógica do mercado, era preciso encontrar novas armas.

Na formulação de possíveis dribles no ‘monstro’, Burroughs parece mais uma vez uma referência. As pausas, curvas, cortes e outras interferências que impôs à linguagem podem ter influenciado Deleuze na defesa da importância de criar “desvios de fala”, “vacúolos de não-comunicação, interruptores” (Deleuze, 1992, 222). Imagens que o filósofo desenvolveu na argumentação de que somente com a suspensão, mesmo que temporária, dos monitoramentos poderíamos encontrar novas maneiras de pensar e nos reconectar com o que de fato nos singulariza.

Seja como for, a seu modo, empunhando sua arma de destruição da narrativa, capaz de chocar e provocar distúrbios, Burroughs deixou um legado de criatividade e resistência. O *cut-up*, na sua capacidade de abrir lacunas - ou os desvios e vacúolos de que fala Deleuze -, oferece a possibilidade de invenção, de originar focos mutantes de subjetivação - na contramão da mídia, o Estado, o capital -, produzir momentos de intensidade. E esse potencial ético e estético foi aproveitado de forma ampla e versátil por quem veio depois.

Ainda nos anos 60, os *cut-ups* foram ferramenta fundamental para o poeta francês Bernard Heidseinck, que fez da técnica a base do que conceituou como “poesia de ação”. Seus poemas exploravam a linguagem comum, apresentando a sua fala entrecortada por outras vozes e sons do cotidiano. Suas gravações

incorporavam o dia a dia: desde os ruídos mais contingentes - choro, grito, burburinho - até a ambiência urbana - metrô, bonde, avião cruzando o céu, carros. Heidseick experimentava os cortes secos e quebras abruptas, a fragmentação e superposições de sons e vozes, variações da velocidade da fita e mudanças de volume, importando-se meticulosamente com os ritmos construídos no trabalho rigoroso da montagem e com o controle do corpo em suas performances. Ele seguia uma estrutura rígida, distante de qualquer traço de aleatoriedade (os poemas eram precedidos de uma partitura que ele seguia à risca). Sua intenção era produzir um poema ativo, que saltasse da inércia da página para encontrar as pessoas, ser restituído à sociedade. O *cut-up* oferecia a abertura ao mundo para que esse contato se concretizasse.

A técnica também foi determinante para a produção dos *Plunderphonics* de John Oswald, composições feitas com o som original de músicas anteriormente gravadas, com a intenção de torná-las completamente diferentes ainda que sempre reconhecíveis (ao contrário do *hip hop*, por exemplo, quando a apropriação de pequenos trechos quase nunca permite o reconhecimento da fonte). Para a criação de suas “citações sonoras”, Oswald cortava o som, distorcia, alterava sua velocidade, a partir de uma série de procedimentos analógicos e digitais, que obviamente incorporavam outros procedimentos muito além do *cut-up*. Mas a influência da prática de Burroughs é inegável, compartilhando com ele a intenção de dar novos significados aos sons que haviam sido gravados com outro propósito.

Esse também parece ter sido o objetivo da documentarista Lenka Clayton que, em 2002, picotou um discurso do então presidente dos Estados Unidos W. Bush, reorganizando as palavras em ordem alfabética, de A a Z. Sem as pausas e os aplausos, a fala perdeu mais de 30 minutos e ganhou um ritmo intenso. Mas o mais interessante foi a ampliação da percepção de certas mensagens, antes camufladas no meio do discurso, tornadas evidentes a partir da montagem. Bush repete a palavra América, por exemplo, mais de 40 vezes e sempre no mesmo idêntico tom. Também as variações terror/ terrorismo/ terrorista colocadas em cortes sucessivos ressaltam não somente a quantidade de vezes em que foram emitidas, mas a ênfase com que são ditas.

O filme de Clayton, assim como os vídeos do duo *CassetteBoy*, que viralizaram no youtube com colagens de falas de Theresa May, Donald Trump,

David Cameron e Gordon Brown, mostram que o potencial político do *cut-up* não se perdeu ao longo do tempo. A possibilidade de, literalmente, retirar as palavras do contexto, argumento que a classe política costuma adotar para se defender de suas próprias declarações, parece revelar o significado latente das coisas, ou pelo menos questionar a verdadeira intenção do que é dito.

Vale observar que o deslocamento que propõe o *cut-up*, na reorganização de fragmentos de som produzidos por meio do corte, na emenda de palavras em outras situações e conjunturas, o coloca como precursor do *sampling*, técnica que explodiu nos anos 80 e 90, base do *hip hop* e seus *breakbeats*, e que hoje faz parte de quase toda produção musical. O *sampling* é justamente o ato de retirar ou isolar um trecho de som gravado, uma amostra, para reutilização em outro contexto. A palavra recortada de um discurso é um *sample*, um fragmento sonoro - tão caro à música concreta - disponível para manipulação, um elemento de composição.

Obviamente, os trabalhos de Lenka Clayton e CassetteBoy foram já compostos no computador, usufruindo os avanços da tecnologia digital. O princípio de corte e colagem permanece, o propósito da apropriação e de colocar as coisas em relação também, mas o processo difere completamente do manejo da fita, ganhando agilidade e uma gama ilimitada de possibilidades. No sistema digital, o som capturado é convertido em dados binários e pode ser transformado, editado ou reescrito sem transferir esse registro para a fisicalidade de um suporte. As alterações se dão no código, a materialidade é digital. Por isso a facilidade e rapidez de execução e também de reversão das ações, o que torna o processo mais acessível e estimula as experimentações. O *sample* de áudio digital pode ser manipulado nos mínimos detalhes. Todos os seus parâmetros podem ser alterados, porque as funções cortar, colar, repetir, alongar e adicionar efeitos são comandos aplicados a uma informação binária, variações de zeros e uns. São esses dados que fornecem as instruções para o sistema de áudio reconstruir o som instantaneamente.

Com o espectro sonoro convertido em código é possível controlá-lo por meio de teclados e outros *triggers*. A materialidade digital permite ainda a visualização do som na tela em formas de onda, o que adiciona o recurso visual às operações anteriormente feitas de ouvido. Pode-se dar *zoom* na imagem, decidindo o ponto exato do corte ou de qualquer outra interferência que se queira realizar.

É lógico que a disponibilidade de tantas opções acaba por exigir do artista um conhecimento dos *softwares* e de suas ferramentas, sob o risco de cair na banalidade de efeitos previsíveis. As DAWs (*Digital Audio Workstation*) facilitam o trabalho, mas ainda aguardam as instruções de quem as opera. No entanto, a figura do técnico antes indispensável para controlar os equipamentos não se faz mais necessária, nem mesmo na obtenção dos efeitos mais complexos, o que confere autonomia e versatilidade ao artista: o *software* passa a ser a única mediação entre a sua criatividade e a prática tecnológica.

A digitalização impulsionou também a compactação do estúdio, que se tornou portátil e pode hoje ser levado inclusive para o palco. Ampliaram-se as possibilidades criativas para a prática experimental artística: muitos são os poetas que utilizam computadores e pedaleiras nas performances, produzindo ao vivo as texturas e camadas rítmicas de seus poemas.

Williams Burroughs costumava dizer que bastava abrir os olhos e os ouvidos para ser submetido a uma justaposição de momentos, situações, falas, ambientes. A vida se daria assim, cortada e colada, segundo nosso deslocamento pelo mundo. Se é inegável que hoje essas sobreposições se fazem sentir de forma mais intensa, com a realidade de links, multitelas e aplicativos aos quais dedicamos uma atenção fragmentada, estamos mais do que nunca bem equipados não somente para surfar entre eles, mas produzir algo novo a partir dos nossos cotidianos *cut-ups*.

4.2

Loops

Repetição é uma forma de mudança.

Brian Eno

Na construção da trama vocal dos poemas sonoros, destaca-se outro procedimento que assim como o *cut-up*, introduz novas relações temporais às gravações. Dessa vez, não como disrupção, mas, ao contrário, como fluxo: o *loop*, repetição contínua de um *sample*, é usado amplamente na produção sonora para abrir e delinear um espaço, dar sustentação, criar atmosferas, e envolver o ouvinte em uma dinâmica feita de recorrências.

O efeito tem sido explorado desde o final dos anos 40, quando Pierre Schaeffer riscou o sulco de um disco de acetato, fechando o espiral da gravação em um círculo infinito. Com o gesto, ele conseguiu isolar um fragmento sonoro e deixá-lo suspenso no tempo, num eterno recomeço, e materializar a repetição em um suporte. A descoberta se mostrou determinante para a música concreta: além de utilizar a técnica em suas composições, Pierre Schaeffer e seus parceiros da RTF fizeram do *sillon fermé* um procedimento para a percepção das qualidades de um objeto sonoro.

É que a escuta importava sobremaneira às experimentações que visavam à composição musical por meio de sons de objetos e ruídos. A reiteração contínua de um fragmento possibilitava a prática do que mais tarde Pierre Schaeffer iria conceituar como escuta reduzida, a atenção às características inerentes ao som, livre de condicionamentos. O *sillon fermé* proporcionava uma imersão no material captado, que, livre de suas causalidades, podia revelar seu caráter – timbre, altura, morfologia - e todo seu potencial estético.

Pela natureza física do acetato, no entanto, o sulco fechado do disco deixava sempre uma marca acústica, evidência da emenda entre início e fim de um ciclo. O vestígio poderia ser disfarçado com a superposição de algum outro ruído no momento da junção. Mas, assim como o efeito poderia ser usado para o prolongamento da percepção sonora, seu “defeito” também era aproveitado nas composições. Em *Symphonie pour un homme seul* (1949-50), poema de Schaeffer e Pierre Henri, feito de fragmentos de falas, ruídos e textos musicais, essa “presença acústica” foi usada para criar passagens rítmicas.

Quando as fitas magnéticas chegaram aos estúdios, em 1951, a edição ganhou flexibilidade e muito mais nuances. Os novos equipamentos e o novo suporte de gravação facilitaram as experimentações - cortes, colagens, reversão dos sons, regravação, efeitos. A partir de então, a repetição contínua passou a ser obtida colando o final da fita ao seu início. O *sillon fermé* foi assim superado pelo *loop*, um laço, uma volta fechada, livre da limitação de duração imposta pelo diâmetro do acetato, e cuja emenda, mais sutil, não deixava marcas audíveis, desde que, obviamente, houvesse uma identidade sonora entre as partes coladas.

A supressão da “presença acústica” proporciona uma experiência estética distinta. A materialidade do disco trazia ao ouvinte uma espécie de transparência técnica, fazendo-o oscilar entre a ilusão e a percepção da mediação da máquina e

de seus mecanismos. A fita magnética, por sua vez, omitindo a emenda, conduz o ouvinte mais facilmente, envolvendo-o nas sensações que a suspensão do tempo pode impulsionar.

E é nesse tempo sem tempo, assumindo uma não progressão, mas infinitas recorrências, que o *loop* insere *Kairós* na duração da gravação, um ritmo. Mas, se a repetição periódica sem variações ou nuances é capaz de produzir um efeito hipnótico e contagiante, também pode resgatar o caráter maquinal que a ausência da emenda havia dissipado. Pode-se até argumentar com Lefebvre que o mecanismo artificial do *loop* produz, em realidade, apenas uma sequência de objetos. Mas o corte, a extensão e a costura do *sample*, decididos pelo homem, introduzem certa organicidade de que o ritmo precisa para ser constituído. Em todo caso, como circuito fechado, sua potencialidade rítmica vai depender da intenção, da habilidade e dos afetos que o artista deseja colocar em ação.

A repetição é um recurso importante na composição poética: sob a forma de aliterações, assonâncias e anáforas, além obviamente das rimas - internas, externas, toantes e consoantes -, a recorrência delinea os versos concorrendo para a musicalidade e os ritmos do poema. Na poesia concreta, que implodiu o verso, a paronomásia, as simetrias e repetições de letras e palavras são ferramentas fundamentais na construção da síntese visual e sonora que constituem os poemas. Na poesia experimental, o elemento reiterativo é muitas vezes mais ostensivo, ocupando o centro do processo criativo. Trata-se de um uso expandido, levando-se em conta as possibilidades fônicas e a constituição essencialmente sonora do poema. A iteração, os ecos, ressonâncias e reverberações de palavras, fonemas, ruídos são postos em movimento de diversas formas, segundo múltiplos propósitos. Certas práticas fazem uso da aliteração, por exemplo, como se testassem um limite entre fazer circular livre a energia sonora, por um lado, ou encaixá-la, por outro, em algum sistema de versificação.

Na *vocalidade*, a repetição algumas vezes se presta à construção de um ritmo ritualístico envolvente. A intenção pode ser instituir uma familiaridade, captar de pronto a atenção e confiança do ouvinte, oferecendo-lhe um espaço seguro, que será desestabilizado em seguida, pela introdução de um elemento novo ou pelo estranhamento causado pela própria repetição. Crianças compartilham a brincadeira, no descobrimento da linguagem, de dizer em voz alta a mesma palavra diversas vezes até ela parecer completamente esquisita,

convertida em palavra-som, não mais significante. Pela reiteração, alguns poemas sonoros exploram essa expansão gradual da sonoridade que se dá de modo simultâneo ao esgarçamento semântico.

Mas repete-se também para ressaltar: um significado, um som. Para permitir a observação de algo que não havia sido notado, como se sabe desde Schaeffer. Produzir uma espécie de gagueira pode ser muitas vezes o modo mais eficiente de fazer ouvir o grão da voz ou as especificidades mais sutis de uma fala. Desde o letrismo, isso ficou mais claro e a partir de então o procedimento nada perdeu de sua potência. É como se houvesse sempre algo novo que a hesitação vocal pudesse revelar na ênfase que a recorrência produz, como Jaap Blonk demonstra em tantas performances.

Também é possível lançar mão de repetições em alguma camada de significância, enquanto todos os outros elementos se metamorfoseiam. A emissão insistente da mesma palavra, com intenções diferentes, por exemplo, foi a escolha de Minarelli em *Poema*, no qual experimentou esse mesmo vocábulo para expressar emoções distintas. Recurso parecido foi usado por Adriano Spatola em *Seduction seducteur*, de 1982. As palavras persistem, mas são desestabilizadas pelo poeta, que passa a emití-las entre respirações ofegantes cada vez mais arrítmicas. Já em *Der Minister*, Jaap Blonk parece repetir a mesma frase, numa entonação de intensidade crescente. Mas em realidade, vai aos poucos esburacando seu sentido, retirando-lhe as vogais.

Seja como for, a repetição parece sempre abrir um caminho, instituir um começo. A voz do poeta é o movimento que abre um espaço, definindo um traçado. Na insistência do retorno, delinea-se também um limite, é estabelecida uma constância. A repetição de um fragmento promove essa estabilidade. E aí o artista pode se demorar ou partir logo para novas experimentações, *vocalidades* que exploram outras texturas, outros blocos sonoros, deixando as repetições regulares para trás em busca de outros caminhos, novas conexões, intensas vibrações.

É portanto natural que o *loop* tenha sido incorporado pelos poetas como expansão do ato criativo, numa tradição que começa já nos anos 50 com Henri Chopin. Embora o efeito se configure como um giro temporal fechado em si mesmo, cujas repetições se dão de forma periódica e imutável, no trabalho artesanal de composição, o artista tem condições de criar sobreposições, produzir

acumulações, costurar tramas complexas, inclusive com a interseção de outros *loops*, extraindo daí instabilidades e inexactidões produtivas.

Isso fica muito evidente no uso que o compositor Steve Reich faz dos *tape loops* nos anos 60. Explorando a defasagem entre duas fitas, efeito com o qual se deparou por acaso, ele constrói uma mudança gradual no interior do processo de repetição, que quebra o *loop*, abrindo-o a um mundo de invenções.

Em *It's gonna rain* (1965), Reich corta um trecho da fala exaltada de um pastor pregando um sermão sobre “Noé e o dilúvio”, compõe o *loop* com a frase que dá título à composição e coloca dois samples idênticos para tocar simultaneamente em aparelhos diferentes. A reprodução começa em uníssono, mas, em função de pequenas variações na velocidade de rotação das fitas, as gravações vão aos poucos se desencontrando. A defasagem acaba por produzir novos padrões rítmicos e vozes melódicas que, preservando o vigor e a ênfase do discurso, exaltam a musicalidade da fala desencontrada. A repetição exaustiva gradualmente dá lugar à diferença. A mudança chama o foco para si, envolvendo o ouvinte num jogo dinâmico, circular e inventivo, uma espécie de ritual que o conduz para dentro do processo. Na segunda parte da composição, outro trecho do discurso enfático do pastor é submetido a *cut-ups* e é *loopeado*, assumindo os cortes e passando também pela defasagem gradativa. Fragmentada pela repetição e pelos embates consigo mesma, a voz se desmancha em música.

Em *Come Out* (1966), o procedimento é o mesmo. Desta vez, Reich isola a fala de um jovem que foi espancado pela polícia no Harlem em 1964. Do relato em que o rapaz explica que precisou abrir sua ferida e fazê-la sangrar para ser socorrido, Reich retira a frase “come out to show them” repetindo-a em um *loop* infinito. Essa reiteração intensifica a melodia da fala ao mesmo tempo em que mantém sua carga emocional. Quando as gravações - que assim como *em It's Gonna Rain*, começam em uníssono - passam a defasar, as vozes se dividem e produzem novas vozes, que dão origem a padrões rítmicos que vão se metamorfoseando até provocarem a diluição das palavras numa textura sonora circular. Nesse sistema envolvente, o ouvinte é conduzido pela repetição hipnótica e por uma música particular que, como efeito dessas configurações cambiantes, se forma em sua cabeça.

Na exploração da imprecisão da tecnologia do seu tempo, Reich ultrapassa a repetição tão cara aos minimalistas, e extrapola o *loop* como sistema fechado.

Ele consegue submeter o círculo infinito a um desenvolvimento, encontrando um desvio, uma linha de fuga, extraindo, de suas recorrências, um espiral de invenção.

Reich demonstrava um interesse especial pelo processo e o que poderia ser revelado em seu interior. Pode-se dizer que, no desenrolar dessas duas composições, a atenção se desloca: do ritmo como cadência que o *loop* sozinho instituiria, para o ritmo, na concepção Benvenistiana, retomada por Deleuze e Guattari, como essa configuração fluida do “entre”, passagem que liga dois meios heterogêneos que vibram periodicamente. O ritmo como a diferença entre essas repetições.

Nessas possibilidades de quebras, atravessamentos e acumulações, o movimento ordenado se abre à instabilidade das conexões, participando na produção desse fluxos de diferenciação. Essa versatilidade que só o artista pode extrair do *loop*, convertendo uma seqüência de tempos fortes e fracos em fluência, fez dele recurso fundamental na composição sonora, influenciando a estética de diversos gêneros musicais, além da música minimalista. É elemento básico do *hip hop* e essencial também na música eletrônica. Na experimentação poética se presta desde a criação de circularidades que soam propositadamente automáticas até a criação de tramas complexas que se transformam constante ou irregularmente, na interseção de múltiplos recortes temporais.

Destaque numa seara predominantemente masculina, a artista dinamarquesa, radicada em Londres, Lily Greenham, soube explorar a potencialidade dos *tape loops* em seus poemas, nos anos 70. No álbum *Lingual Music* (1974), ela usa e abusa das repetições na articulação e fragmentação de seus textos sonoros, gravados com sua própria voz, depois cortada e processada eletronicamente. Em *Relativity*, por exemplo, *loops* de fonemas, palavras e frases atuam na construção de camadas que, quando sobrepostas, dão origem a texturas densas.

Influenciado por Reich, Burroughs, Gysin e Gerturde Stein, o poeta e percussionista americano Charles Amirkhian também se dedicou ao uso dos *tape loops*, nos anos 70. Em seus trabalhos, costumava testar o potencial rítmico das palavras, como fez em *Seatbelt Seatbelt*, gravado no disco *Lexical Music* (1980). Composto com 27 *loops*, o poema repete o mesmo vocábulo inúmeras vezes, em intervalos que vão se alterando ao longo da peça (que tem 15 minutos

de duração) até que a introdução de uma outra frase e a adição de vozes femininas provoquem novas variações nos desenhos rítmicos e sonoros.

De lá para cá o uso do *loop* se expandiu com as facilidades, possibilidades e extrema acessibilidade da tecnologia digital. *Softwares* desenvolvidos com base na composição modular, como o *Ableton Live*, pedais que permitem a sobreposição de camadas *loopeadas*, e até aplicativos de *smartphone*, que simulam *loop stations*, oferecem aos músicos, artistas e poetas um mundo sem limites para a experimentação. Inclusive, ao vivo.

Entre os artistas contemporâneos que vem desenvolvendo pesquisas e práticas com a voz e a palavra expandidas por *live-loops* destacam-se o austríaco Dirk Huelstrunk e a americana Pamela Z.

A repetição é elemento central no trabalho de Huelstrunk que investe na possibilidade de encontrar novos sons a partir das recorrências produzidas pela sua voz. Em suas performances, ele cria estruturas rítmicas circulares que vão complexificando à medida que novos *loops* são sobrepostos. Ele pode começar com uma simples respiração, uma palavra, um ruído, mas aos poucos vai acumulando camadas, produzindo um aglomerado sonoro geralmente bem distante do ponto de partida. Em *See something (the black thing)*, é possível acompanhar esse processo de construção de repetições que introduzem diferenças em outras repetições.

Já Pamela Z trabalha o mesmo recurso para esgotar o sentido de uma palavra ou provocar no ouvinte percepções somente possíveis com essa escuta contínua. Uma das pioneiras no uso de *live-loop* digital, a artista explora bastante a tecnologia, usando MAX MSP, linguagem de programação visual para música, além de equipamentos distintos para editar a voz, ao vivo. Ela inclusive manipula os sons por meio de gestos, a partir de um controlador MIDI chamado *BodySynth*. Em *Quatre Couches*, a artista exhibe uma integração total do corpo com a máquina, explorando a versatilidade de sua voz, processada por *loops* e *delays* - efeito que gera um atraso do som original, uma espécie de *loop* que se dissipa - controlados gestualmente.

Em comum, além do desejo de extrair a máxima potência da suspensão temporal reiterativa, esses artistas parecem ter a capacidade de “quebrar” o *loop* aproveitando-o como movimento ordenado e como forma do fluir.

4.3

Estesia

*O corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras,
pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída.*

Baruch Spinoza

Cut-ups, loops, delays, samplers, time-stretchings, compressores. Os modos de produzir tais efeitos se transformam drasticamente quando o chip entra no estúdio. A manipulação de informação binária cria condições de alterações no som-enquanto-código, uma amostra numérica, que representam uma verdadeira revolução em relação às possibilidades da tecnologia analógica. Os *softwares* de produção musical, concentrando funcionalidades de mídias antigas, oferecem uma gama quase infinita de recursos para tratar o áudio, combinando *plug-ins*, representações simuladas de equipamentos como equalizadores e compressores, com ferramentas que potencializam a edição. Torna-se possível retorcer, alongar, triturar, enfim, modificar o tempo, determinando giros temporais limitados apenas pela estatística. Os cortes e colagens que antes demandavam interferência concreta na fita agora se dão no grão da curva da onda visualizada e ampliada na tela, e tudo é feito sem modificar o som original, já que as operações não implicam a materialização do código em um suporte. A produção se reorganiza, enquanto o entendimento sobre a velocidade e o tempo das coisas se altera de forma definitiva.

Com as digitalidades, estamos já falando de novas linguagens, outras sensibilidades. Esse novo fazer que, mesmo sem que se dê conta, diz respeito a uma escrita matemática, modifica os modos de pensar e modula a concepção criativa. O olhar sobre a matéria sonora se faz por meio desses filtros, dessas lógicas e técnicas que não são mais apenas ferramentas, mas modos de perceber e inscrever-se no mundo. Cortar, colar, *samplear* e *loopear*, como elementos de uma gramática digital já assimilada, manifestam-se naturalmente no nosso léxico, em nossas múltiplas escolhas e escritas.

Também, de outro lado, retirando-se o véu que encobre as operações matemáticas nos *softwares*, abre-se uma outra via de expressão para os artistas: linguagens de programação desenvolvidas para a produção sonora permitem a composição diretamente por meio de algoritmos e transferem ao autor – e não

mais aos criadores dos *softwares* - as limitações de invenção, no caso das plataformas abertas. Surgem práticas como o *live coding*, escrita do código ao vivo, com a geração do som, seu processamento e mixagem feitos *on the fly*. Novos ritmos e microritmos são possíveis com a máquina - o que é mais evidente na música, na produção de padrões que não podem ser reproduzidos pelo homem - e com eles, por meio dela, novas ficções sônicas são impulsionadas.

A poesia sonora expandida em arte experimental da palavra-ruído-voz gravada reflete essas sensibilidades no processamento de sua matéria-prima. Artistas atuando no encontro entre os ritmos-da-voz-do-corpo com o potencial rítmico dos filtros cognitivos digitais materializam fluídos e disrupções, experiências estéticas que colocam em jogo outras camadas de significação e, portanto, fruição ao poema-peça-composição. Importa aqui pensar, a partir dessas reconfigurações, como o ritmo confere expressividade a essas criações, e como efetivamente nos afeta.

Os ritmos-da-voz-do-corpo manifestos segundo intenção do poeta têm a capacidade de ativar funções que, como Gumbrecht observou, implicam a adesão do ouvinte, mesmo que involuntariamente, captado em sua fisicalidade, convocado a seguir o fluxo da prosódia. Para exemplificar, falamos aqui de uma língua desconhecida, que se faz música aos nossos ouvidos, como um poema em alemão para quem desconhece o idioma, ou uma obra fonética, tão estranha e musical quanto, e igualmente capaz de impulsionar a memória e materializar impressões. Obviamente, a obra se complexifica quando há uma dimensão semântica, com palavras reconhecíveis atuando como significantes. Nesse caso, a experiência estética oscila entre sentido e presença, com o ouvinte ora embarcando no ritmo, no tempo suspenso e recorrente, ora dele saindo na tentativa de atribuir significado ao todo.

Com as aspirações criativas tornadas possíveis com a máquina, outros elementos rítmicos passaram a constituir as composições sonoras, além da prosódia, como as micropartículas da voz de Henri Chopin, as superposições de camadas e os *loops*. A partir dos anos 60, os *cut-ups* inscrevem pontos críticos de escape no interior do texto sonoro, que desviam da lógica da semântica ou da sintaxe e introduzem temporalidades outras, deslocadas para o interior do poema, recontextualizadas. São espaços que se ocupam da apropriação de outros mundos

e de conexões com outros discursos, que se oferecem, não sem susto, como bifurcações no percurso do ouvinte.

Essas disrupções que marcam uma fuga da ordem estabelecida – e se definem como ritmo para Julia Kristeva, interferências do semiótico no simbólico, perturbações na lógica e na razão que se dão no tecido poético – podem ser entendidas como ações de resistência ao controle, como Burroughs argumentava. Pelo esburacamento que são capazes de provocar no sentido, essas lacunas, momentos, situações configuram-se para o ouvinte como vértices de invenções outras, de contato com outras formas de sentir e viver o mundo, como possíveis focos mutantes de subjetivação, oportunidades de reconexão com sua singularidade.

Pode-se até argumentar que o *cut-up* teve seu impacto esmaecido pela ampla difusão desde a cultura remix até a contemporaneidade digital, com a reconfiguração dos seus processos: agora muito mais simples e rápidos. De fato, a capacidade de chocar se dilui, ao passo que seu fundamento se dissemina não somente nas práticas musicais e em todas as outras escritas – *cut-copy-paste* são operações básicas em qualquer editor de imagens e processador de textos – mas, por outra via, em nossos próprios deslocamentos entre telas, assuntos, tarefas, enfim nos nossos modos de viver ritmicamente imersos num fluxo de informações sem precedentes.

Mas se o apaziguamento do choque e as possibilidades digitais fazem com que as discontinuidades sejam mais facilmente dissimuladas, não lhes retira, entretanto, o caráter disruptivo, que pode sempre ser reforçado, tornando-se aparente a falha ou interrupção, como na estética *glitch*, por exemplo. De qualquer forma, um corte será sempre uma abertura a outros possíveis. Um ponto de transgressão temporal e de contato por onde as peças se acoplam e as montagens se concretizam.

Contra as redundâncias, uma multiplicidade de *samples*, paisagens sonoras e instâncias temporais, acréscimos e escolhas pode ainda ser colocada em relação. Nesses encaixes e costuras, tal como placas tectônicas em arrumação, tensões e instabilidades podem ser produzidas. Fluições e disrupções, fluições feitas de disrupções, vibrações na experiência estética, intensidade.

Entendem-se aqui os cortes, *loops* e *samplings* como meios pelos quais o poeta impõe as fragmentações, misturas, dissoluções, superposições e acúmulos

sonoros que deseja à voz. Cabe ao artista contemporâneo a consciência da introjeção desses filtros que nos orientam, e às vezes condicionam, como forma de driblar a subserviência à tecnologia que nunca deixa de assombrar. No uso crítico das ferramentas, em função da experimentação artística, e não o contrário, pode-se materializar a revanche libertadora da poesia sonora: em lugar de um corpo submetido aos ritmos da máquina, um corpo que faz uso dela para expandir-se em arte.

Interessam aqui as obras cujos ritmos explicitamente promovem essa expansão, determinando o percurso inventivo em direção à intensidade.

Como os poemas do poeta francês Anne-James Chaton, por exemplo, extremamente rítmicos, resultantes do seu deslocamento pelo mundo. Tal como Schwitters na Berlim do começo do século XX, Chaton coleciona restos e sobras do cotidiano. Para ele interessam os recibos, boletos, tickets de metrô, notas fiscais, *post its*, manchetes de jornal, enfim, tudo que conta sobre os fluxos das pessoas nas cidades. São registros de uma ação, do consumo, de uma memória fragmentada, pervasiva, que ele chama de “literatura pobre”, textos corriqueiros que todo mundo lê diariamente sem dar muita importância. Apropriando-se desses ‘documentos’, ele os reutiliza na composição de *loops* que resultam na construção de padrões rítmicos e percussivos repetitivos e hipnotizantes.

No álbum *Événements 09* (2011) [<http://bit.ly/2IeoZyj>], ele reuniu nove poemas que, embora compartilhem mais ou menos a mesma forma, apresentam desenhos rítmicos bem distintos. Em cada um, Chaton gravou uma manchete de jornal, resumida em uma frase - a morte do rei do pop, a posse de Barack Obama, a revolução em Teerã – sempre com um tom de voz monocórdico, como se ele fosse programado para agir assim, como uma máquina.

No processo de produção, escolheu um trecho de cada título, testando suas qualidades prosódicas: como costuma gravar com um microfone *lo-fi* bem próximo à boca, palavras com as letras *p* e *b* tendem a estourar, produzindo distorções e graves que ele aproveita como efeito percussivo, somado ao ritmo natural da frase. Os fragmentos definidos foram aqueles que mais rítmicos lhe pareceram, depois de comparar os vários segmentos. Chaton ainda interferiu no volume de pontos específicos e equalizou tudo pra conseguir o equilíbrio que desejava. O trecho cortado foi então transformado em *loop* que se repete dezenas de vezes no poema antes que o *sample* com a manchete inteira apareça,

interrompendo temporariamente o padrão. Ou melhor, constituindo a disrupção que dinamiza a fluência. Assim, por exemplo: *pop is dead/ pop is dead/ pop is dead/ the king of pop is dead*. Ou: *Barack Obama/ Barack Obama / Barack Obama/ L'investiture de Barack Obama*.

Mas, além das operações que se dão no nível da voz recortada e repetida roboticamente, desenvolve-se em segundo plano uma outra fala, mais veloz, citando uma sucessão de números, siglas e frases, num fluxo ininterrupto. São os materiais triviais coletados por Chaton e deslocados para o poema, em contraponto ao evento global noticiado pelo jornal. Nessa sobreposição reside o vigor da composição: na combinação da repetição extenuante da primeira fala com a sequência de dados emitida aceleradamente pela segunda voz, as palavras esvaziam-se de sentido, transfiguram-se em som – é assim que o nome Barack Obama perde a referência política e se converte em padrão percussivo - e articulam um ritmo que toca diretamente o corpo, fazendo com que o ouvinte se conecte fisicamente ao poema.

O próprio Chaton reconhece essa força na aproximação natural da sua obra com a música eletrônica. Seus poemas remixados ganharam as pistas do Japão, e as suas próprias performances ao vivo fazem as pessoas dançarem. Nessas ocasiões fica claro que se a primeira voz, reproduzida em *loop*, dá conta de um corpo automatizado, a segunda, assumida ao vivo pelo artista, embora aprisionada à velocidade dos números, siglas e comandos, resguarda a humanidade, pela qual ainda podemos reivindicar.

De fato, mesmo aparentemente tão simples, essas composições conseguem problematizar nossa condição contemporânea. A aceleração dos modos de vida, a saturação de informações, o consumo desenfreado, o cotidiano maquinal, a morosidade do *loop* diário que nos reduz e nos anula, tudo isso parece encontrar lugar entre as duas vozes que se tensionam ritmicamente e transcorrem da mesma forma até o fim, sem variações.

Para Chaton, essa repetição insistente, embora hipnotizante, permite ao ouvinte entrar e sair do poema diversas vezes. Como se o poema em sua própria estrutura rítmica, que contagia e distrai, que sequestra e repele, nos mostrasse que há sempre escapes possíveis do fluxo diário alienante que nos aprisiona.

Mas essas entradas e saídas também podem ser compreendidas como processo natural de oscilação entre os acoplamentos de primeira e segunda ordem

a que o ouvinte é submetido em contato com a poesia. Conectado à prosódia – que se forma nesse caso na interseção entre as duas camadas vocais -, com o nível de atenção rebaixado pelo ritmo, o corpo dança. Mas a dimensão semântica da obra eleva a tensão da consciência e a cognição interrompe temporariamente a conexão rítmica. O ouvinte é então levado a atribuir sentido ao que escuta, atendo-se ao conteúdo das frases, à ampliação dos significados que a descontextualização provoca nas palavras, aos fluxos sonoros em simultaneidade, até ser captado pelo ritmo novamente.

Não é possível ignorar, no entanto, que o ritmo que atinge o ouvinte em sua fisicalidade, nesse caso, está sendo construído para além da prosódia, aqui atravessada por movimentos que extrapolam as dinâmicas naturais da fala: a cisão sobre a voz, sua recorrência em *loop*, os padrões de reiterações, os efeitos percussivos dos *samples* ressaltados digitalmente, o encaixe dos dois fluxos distintos - um que segue, outro que se repete.

Para o poeta chileno Felipe Cussen, um dos pesquisadores que mais se interessam pela proximidade dos procedimentos de criação entre os produtores de música eletrônica e os poetas sonoros, esses poemas já não podem mais ser entendidos apenas observando-se a dimensão prosódica. É preciso considerar os espaços em que são criados, os *softwares* de edição de áudio, para compreender as novas categorias convocadas à reflexão. Com atenção aos métodos dessa escrita expandida, poderia-se verificar como essa rítmica, em suas regularidades e irregularidades, é construída, e como os *grooves* se formam no interior dos textos integrados.

Compartilhando o entendimento de que essas composições exigem outras escutas e parâmetros de análise que dêem conta de suas especificidades, acredita-se que a teoria elaborada por Henri Meschonnic pode ser retomada aqui sob uma perspectiva ampliada, para fornecer elementos que ajudem a elucidar criticamente a potência do ritmo, a partir dessas práticas. Para isso, no entanto, há de se admitir o discurso em sua forma expandida, composto pelos elementos diversos que são reunidos pelo artista para participar do jogo poético, e também considerar o sujeito, no contexto contemporâneo, intimamente vinculado às tecnologias, com suas habilidades, esforços e cognição estendidos pela máquina.

Nos poemas de *Événements 09*, o corpo do artista, ou melhor, o corpo de todos nós, contemporâneos a ele, está inscrito ritmicamente nas camadas vocais

que se entrelaçam. Isso se revela a partir da compreensão dos cortes, *samples* e *loops* como marcas da ação de Chaton, sua fisicalidade, sobre as palavras e toda a matéria sonora que lhe interessou manipular. É que o investimento do poeta sobre sua materialidade de expressão é feito aqui sob a mediação dos filtros, da gramática e das ferramentas da tecnologia, ou seja, é já e sempre uma ação mediada pelo digital, o que, por si só, informa sobre a sua historicidade. Em outras palavras, são esses métodos, procedimentos e técnicas já naturalmente assimilados que constituem o gestual do sujeito no discurso expandido. Suas escolhas, seu ritmo.

Ouve-se a voz do artista, portanto, na prosódia, mas também nas interrupções e recorrências circulares que ele incide sobre ela, na acomodação dos *samples*, nos fluxos colocados em relação, na arquitetura das sobreposições, e nas outras operações de montagem e edição.

Seguir o rastro dessas marcas pode revelar aqueles aspectos que Cussen afirma serem pertinentes para um entendimento mais amplo dessas práticas, mas pode também nos trazer de volta a nós mesmos, com toda problematização que isso implica, nossa subjetividade instável, nosso tempo, nossa cotidianidade, nossa repetição na história.

De qualquer forma, os desenhos e escolhas materializados no poema dão conta sempre de um corpo vivo. No contato com a máquina e sua condição digital, nossa fisicalidade encontra nessas marcas que imprime ao som – seu ritmo – meios de sobressair.

Nessa tangibilidade reside a força que contagia outros corpos, numa conexão que prescinde de palavras. Evocando o *muscular bonding* e com ele a sensação de pertencimento, o bem-estar por fazer parte de uma coletividade. Sensação que o homem, como ser essencialmente social, requer mesmo sem se dar conta. A ligação rítmica é ainda da ordem do físico, do muscular, mesmo que mediado pela máquina. E por isso os poemas de Chaton nos tocam, sacodem, inquietam.

Sob a mesma ótica, ou melhor, a mesma escuta, pode-se perceber essa mesma potência nas escritas simultâneas e entrelaçadas que Sergio Krakowski costura na performance *Talking Drum* (2015) [<http://bit.ly/2X3ZSRZ>]. Músico e matemático brasileiro, Krakowski fez parte do grupo de choro Tira a Poeira e tocou com inúmeros artistas da MPB. No doutorado em Computação Musical

desenvolveu *softwares* de interação que o permitem controlar o computador por meio do seu instrumento, interferindo em vídeo e áudio, sem fazer uso de nenhum pedal. Ele aplicou essa técnica em apresentações ao vivo no projeto *TelecotecnoFunk* (2010) em parceria com Sany Pitbull e em performances solo.

Em *Talking Drum*, suas mãos escrevem um percurso rítmico de sons graves, médios e agudos no pandeiro, ao mesmo tempo que acionam a voz de Jackson do Pandeiro, em imagem projetada em vídeo, por meio de certas sequências de toques no instrumento. Determinando as pausas, avanços e cortes, Krakowski resalta a musicalidade da prosódia perturbada por sua interferência e fragmenta a paralinguagem e as palavras em sílabas e fonemas. Cria, dessa forma, repetições percussivas que atuam na construção da textura sonora que desponta em simultaneidade com o fluxo desenhado pelo seu instrumento.

Num segundo momento, outros *samples* – um conjunto de percussão, outras falas, outros instrumentos - são acionados e submetidos da mesma forma a avanços, interrupções e repetições complexificando as camadas musicais em diálogo com o artista. O pandeiro exhibe dinâmicas, ora mais frenético, ora mais tranquilo, mas sempre comandando os *cut-ups*, *samplings* e efeitos, com virtuosidade.

Em sua performance, Krakowski investe sua fisicalidade sobre a matéria que modifica ao vivo. Sua voz é aqui o som que sai do instrumento, mas também os cortes, avanços, repetições na fala de Jackson do Pandeiro. Seu corpo incide sobre as palavras, modificando seu sentido, não sem antes percorrer um percurso de mediações - a mão que toca o pandeiro aciona a máquina, que interfere na fala, que reage e encontra a música do pandeiro.

O corpo do artista é aqui duplamente rítmico: no centro da performance, e mediado pelo instrumento e *softwares* de interação; na produção dos sons do pandeiro e nas marcas de edição. Mas o efeito sobre o corpo do espectador hipnotizado pelas camadas de sentido e presença produzidas à sua frente é um só: êxtase.

É assim que Krakowski, embora estrangeiro na poesia sonora, coloca, com extrema poesia, o visceral e o maquinal para dançar, numa prova absoluta do ritmo como produtor de estesia.

Considerações finais

Recomeçar. Ao final de um percurso extenso, sinuoso e desafiador, a ideia que vem à cabeça é a de retorno, uma volta, *da capo*, não na intenção da repetição do mesmo, mas no desejo de revisar o que passou, o que foi visto em *cut-ups* como Burroughs ensinou, ou em *loops* intermináveis e sobrepostos, com *samples* e mais *samples* colocados em relação - às vezes deixando aparente a emenda, às vezes fluindo como se fosse um todo uniforme.

O ritmo. Era esse o objeto, a busca, o norte. Compreender a sua potência, a capacidade de nos atingir em cheio, conduzindo o corpo, involuntariamente contagiado, ou de provocar um despertar, um desvio que nos aproxima das coisas tangíveis do mundo, na satisfação de compartilhar o mesmo tempo.

Para habilitar uma abordagem, entre tantas possíveis, o ponto de partida foi apurar o olhar ritmanalista como forma de percorrer as etapas da pesquisa, as páginas e a vida com esse filtro crítico.

Por isso os *cut-ups* do início dão conta do cotidiano, a rotina frenética, o cansaço extremo, a disponibilidade 24/7, os rituais que nos condicionam aos dispositivos tecnológicos, as jornadas de trabalho e consumo que às vezes nos sequestram de nós mesmos. Dessa trama de ritmos desajustados, na qual mergulhamos feito máquinas, constantemente influenciados por algum desequilíbrio nas dinâmicas sociais, do corpo, da linguagem, surge a convicção da necessidade de interromper certos mecanismos que parecem trazer astenia e condicionar a conduta cada vez mais acrítica da sociedade.

Na escala do corpo, no descompasso do tempo, a aposta na arte como via de mudanças foi a escolha traçada nesta pesquisa, investindo na produção de certo inquietar capaz de impulsionar pensamentos, contatos, conexões. Algo eficaz para nos tirar da impotência rumo ao impossível (Safatle, 2015), na utopia de transformar as cadências automáticas da vida em formas do fluir.

Para compreender a potência de invenção do ritmo na experiência estética, a poesia sonora foi convocada aqui como plataforma de observação. Essa escolha se deu por suas práticas se configurarem como arte do corpo – ele mesmo tão

rítmico - expandido pela tecnologia, e conjugarem a relação homem-máquina, preocupação recorrente na pesquisa.

O entendimento dos atravessamentos entre tecnologia e linguagem pareceu, assim, um caminho necessário para chegar a essas expressões. Na abordagem da palavra-som-evanescente, o ritmo aparece de múltiplas formas, como impulso anterior à linguagem, como prolongamento do gesto na linguagem, como intenção, direção, sentido da linguagem.

A atenção às mudanças das sensibilidades advindas - em paralelo, precedentes, ou como consequências - com as mídias de registro, revelou o susto que a escuta representa, e a interferência no giro temporal introduzida pelo fonógrafo como um momento fundamental para uma nova percepção das questões relativas à subversão do tempo, e por conseguinte também, da produção de ritmos.

As tecnologias, a partir daí, aperfeiçoaram, atualizaram, transformaram os modos de incidir sobre o fluxo de tempo dos dados sonoros, até chegar à escrita numérica da contemporaneidade digital.

Neste percurso, tão essencial como acompanhar as mudanças técnicas e tecnológicas foi esclarecer as funções ativadas pelo ritmo - afetivas, mnemônicas e de coordenação entre corpos - e entender como o contágio nos leva, mesmo que involuntariamente, para o interior de um poema ou performance. Observar o ritmo em seus tensionamentos com o sentido, mas também em sua atuação nos acoplamentos de primeira ordem, no rebaixamento do nível de nossa atenção e na produção de presença foi fundamental para examinar sua potência na geração de momentos de intensidade.

A partir daí, uma abordagem mais abrangente dos poemas sonoros foi sugerida com a compreensão dos cortes, *samplings*, *loops* e outras técnicas de montagem digital, já assimiladas como filtros cognitivos, como marcas do sujeito no discurso expandido nesses poemas. Cicatrizes do encontro entre o visceral e o digital, o homem e a máquina, que se tornam aparentes - audíveis - pelas escolhas materializadas nos modos de fazer, deixando sempre um rastro da fisicalidade do poeta.

Por esse viés foi possível costurar as pontas abertas ao longo do percurso - corpo, máquina, ritmo, estesia - apostando na conexão tangível - muscular - com o ritmo do poema, o corpo mediado do artista, como uma possibilidade de reconexão com nós mesmos, nossos afetos e singularidades.

Mas, também, como uma oportunidade de nos encontrarmos uns aos outros e retomarmos os rituais de interações sociais que realmente nos importam e nos libertam.

Mais do que a certeza do ritmo como potência de invenção - de mundos, encontros, sensações – fica aqui a convicção de sua capacidade de nos lembrar que estamos vivos e não estamos sós.

Na arte como na vida, o ritmo nos convida a caminhar juntos.

Referências bibliográficas

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira. As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005

ATTALI, Jacques. *Noise: The political economy of music*. Tradução do francês por Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

BACAL, Tatiana. *Música, máquinas e humanos. Os Djs no Cenário da Música Eletrônica*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012

_____. O produtor como autor. O digital como ferramenta, fetiche e estética. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro- IFCS, 2010.

BACHELARD, Gaston. *The dialectic of duration*. London: Rowman & Littlefield, 2016.

BARTHES, Roland. *O grão da voz. Entrevistas – 1962-1980*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Como viver juntos. Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BASTOS, Beatriz Cabral. *Um corpo a corpo com a poesia: traduzindo Hilda Hilst e Adília Lopes*. Dissertação de Mestrado em Letras. Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica. Arte e política*. Obras escolhidas, Vol. 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1976.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BURROUGHS, William. *The Electronic Revolution*. Originally published in 1970 by Expanded Media Editions. Ubuclassics, 2005.

_____. *The Adding Machine. Selected Essays*. New York: Arcade Publishing, 1993.

_____. & Gysin, Brion. *The third mind*. The Viking Press, New York, 1978.

CAESAR, Rodolpho. *O enigma de Lupe*. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2016.

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

CARDOSO, Silvia Helena Barbi. *Benveniste: enunciação e referência*. Revista Est. Ling., Belo Horizonte, ano 6, n. 5, v. 1, p. 65-86, jan./jun. 1997.

CASTANHEIRA, Daniel. *3 considerações sobre uma escrita sonora*. Tese de Doutorado. Programa de pós graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade. PUC-Rio. Rio de Janeiro, abril de 2015.

CONCEIÇÃO, Marcos Vinicius Costa da Conceição. *Henri Lefebvre e a Internacional Situacionista: o debate sobre a comuna de Paris no contexto do Maio de 1968*. Anais do XXVI. Simpósio Nacional de História. ANPUH. São Paulo: Julho, 2011.

COTTINI, Luca. *The Art of Objects: the birth of Italian Industrial Culture, 1878-1928*. Toronto: University of Toronto Press, 2018.

COURI, Aline. *Imagens e sons em loop: tecnologia e repetição na arte*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura. Escola de Comunicação. Universidade do Rio de Janeiro, 2006.

COX, Christoph; WARNER, Daniel (Orgs.). *Audio Culture: readings in modern music*. New York: Bloomsbury, 2004.

CRARY, Jonathan. *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*. Tradução: Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

CUNHA, Rodrigo Sobral. *O essencial sobre Ritmanálise*. Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010.

CUSSEN, Felipe. *Para una poética de la repetición*. Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos, número 5, octubre 2015, 41-58.

_____. *Samplings musicales versus samplings literarios*. Resonancias vol. 19, n 36, enero-junio 2015, pp. 11-25.

_____. *Sílabas que rebotan: “Tensão” de Augusto y Cid Campos*. Instituto de Estudios Avanzados. Universidad de Santiago de Chile.

_____. *“La repetición es el nuevo principio creativo” (Gonzalo Millán)/ “I see repetition as a basic creative method” (Dirk Huekstrunk)*.

DAHER, Andrea. *A oralidade perdida. Ensaio de história das práticas letradas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O anti-édipo. Capitalismo e esquizofrenia I*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; Guattari, F. 1837: acerca do ritornelo. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997, v. 4.

DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas*. Tradução Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DINIZ, Julio Cesar Valladão. *Na clave do moderno (algumas considerações sobre música e cultura)*” In: *Semear*, n.4. Rio de Janeiro: NAU, 2000, pp.237-261.

DIÓGENES, Paulo César Rodrigues. *Sobre máquinas de escrita e remistura: o método cut-up de Williams Burroughs*. Línguas e Letras. Vol. 13. n. 25, 2012. p. 343-370.

EIKEBOOM, Lexi. *Rhythm, a theological category*. United Kingdom: Oxford University Press, 2018.

FLUSSER, Vilém. *A escrita. Há futuro para a escrita?* Tradução: Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guillon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *Vigiar e punir. Nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

GIBBS, Anna. *Writing as a method: Attunement, Resonance and Rhythm*. In: Knudsen B. T., Stage C. (eds) *Affective Methodologies*. London: Palgrave Macmillan, 2007.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

GOLSTON, Michael. *Rhythm and race in modernist poetry and science*. New York: Columbia University Press, 2008.

GOODMAN, Steve. *Sonic Warfare. Sound, affect, and the ecology of fear*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2010.

GREENE, Roland; CUSHMAN, Stephen. *Technology and poetry*. In: *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Fourth Edition. Princeton: Princeton University Press, 2012.

GUATTARI, Felix. *Caosmose. Um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lucia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. *Da produção de subjetividade*. Tradução de Suely Rolnik. In: *Imagem-máquina. A era das tecnologias do virtual*. Organização de André Parente. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. 304p.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Serenidade, presença e poesia*. Seleção e tradução: Mariana Lage. Belo Horizonte, MG: Relicário Edições, 2016.

_____. *Nosso amplo presente. O tempo e a cultura contemporânea*. Tradução de Ana Isabel Soares. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

_____. *Produção de presença. O que o sentido não consegue transmitir*. Tradução: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

_____. *A presença realizada na linguagem: com atenção especial para a presença do passado*. História da historiografia, 3, Ouro Preto, 2009, p. 10-22.

_____. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

GUMBRECHT, Hans Ulrich & PFEIFFER, K. Ludwig. *Rhythm and Meaning*. In: Materialities of Communication, Stanford: Stanford University Press, 1994.

HENRIQUES, Julian; TIAINEM, Milla; VALIAHO, Pasi. *Rhythm returns. Movement and Cultural Theory*. Body & Society, vol. 20 (3&4) 3-29, 2014.

HOBBSBAUM, Eric J. *A era das revoluções, 1789 – 1848*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2015.

HOLDERBAUM, Flora. *A voz nos processos criativos da poesia s-onora*.

XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - Natal - 2012

HOLLERWEGER, Florian. *The Revolution is Hear! Sound Art, the Everyday and Aural Awareness*. Sonic Arts Research Centre. Queen's Universty Belfast, 2011.

IAZETTA, Fernando. *Sons de Silício. Corpos e Máquinas fazendo música*. Tese de Doutorado. Programa Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC-SP, 1996.

IKONIADOU, Eleni. *The Rhythmic Event*. Art, Media, and the Sonic. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2014.

JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade*. Org. Paola Berenstein Jacques. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. *Estética da Ginga. A arquitetura das favelas através da obra de Helio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

JAMESON, Friedric. *O fim da temporalidade*. Tradução: Mauricio Miranda. ArtCultura, Uberlândia, v. 13, n. 22, p.187-206, jan.-jun. 2011.

KAHN, Douglas. *Noise, Water, Meat. A History of Sounds in the Arts*. Massachusetts: The Mit Press, 1999.

KARPF, Anne. *The human voice, the story of a remarkable talent*. London: Bloomsbury Publishing, 2011.

KASPAROV, Garry. *Deep Thinking. Where Machine Intelligence Ends and Human Creativity Begins*. Great Britain: Jonh Murray, 2017.

KING, Anthony; ROND, Mark de. *Boat Race. Rhythm and the possibility of collective performance*. London School of Economics and Political Science, 2011.

KITTLER, Friedrich. *Real time analysis. Time Axis Manipulation*. Cultural Politics, Volume 13, Issue 1, March, 2017.

_____. *Gramophone, Film, Typewriter*. Translated by Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz. Califórnia: Stanford University Press, 1999.

KLEMPERER, Victor. *LTI. A Linguagem do Terceiro Reich*. Tradução, apresentação e notas Miriam Bettina Paulina Oelsner. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

KOSTELANETZ, Richard. *Text-Sound Texts*. New York: William Morrow and Company, 1980.

KRAEMER, Sybille. *The cultural techniques of time axis manipulation on Friedrich's Kittler Conception of Media*. Theory, Culture & Society (SAGE, London, Thousand Oaks and New Delhi), Vol. 23(7-8): 93-109, 2016.

KREITZMAN, Leon, and Russell Foster. *The Rhythms Of Life : The Biological Clocks That Control the Daily Lives of Every Living Thing*. Profile Books, 2011.

KRISTEVA, Julia. *The Semiotic Chora ordering the drives*. In: Revolution in Poetic Language. Translated by Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 1984.

LA METTRIE, Julien Offrey de. *El hombre máquina*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires – EUDEBA, 1962.

LANE, Cathy (editor). *Playing with words. The spoken word in artistic practice*. CRiSAP, London College of Communication, 2008.

LANE, Cathy. *Voices from the past. Compositional approaches to using recorded speech*. Organised Sound: April 2006.

LEFEBVRE, Henri. *Rhythmanalysis. Space, time and everyday life*. Bloomsbury: London, 2016.

_____. *Critique of the ground*. In: Critique o everyday life. Foundations for a Sociology of Everyday. Volume 2. Verso: London, 2002.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência. O futuro do pensamento na era da informática*. Tradução: Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

LINDEY, Elizabeth e McMAHON, Laura. *Rhythms: Essays in French Literature, thought and culture*. (Modern French Identities; Vol. 68). Bern: Peter Lang Pub, 2008.

LION, Dawn. *What is rhythmanalysis?* Great Britain: Bloomsblurry Academic, 2019.

MALUFE, Annita Costa. *Poéticas da Imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar*. Tese de dourado. Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Orientador: Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva. Campinas, 2008.

MATOS, Claudia Neiva. *Vanguardas Poéticas e Tecnologias Sonoras: tecnologia é risco*. Revista Matruga. Rio de Janeiro, v. 17, n. 27, jul/dez 2010.

MAUSS, Marcel. *As técnicas do corpo*. In: Sociologia e antropologia. São Paulo: CosacNaify, 2003.

MCLUHAN, Marshall. *A Galáxia de Gutenberg. A formação do homem tipográfico*. Tradução de Lônidas Gontijo. São Paulo, Editora Nacional, Editora USP, 1972.

_____. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução de Decio Pignatari. São Paulo: Editora Cultrix, 1964.

MCNEILL, William Hardy. *Keeping Together in Time*. Harvard University Press, 1995.

MEIRELES, Cildo. *Encontros*. Organização: Felipe Scovino. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

MENEZES, Philadelpho. *Poesia Sonora. Poéticas experimentais da voz no século XX*. Org. Philadelpho Menezes. São Paulo: Educ, 1992.

MESCHONNIC, Henri. *Manifesto em defesa do Ritmo*. Tradução de Cícero Oliveira. Caderno de Leituras n. 40 . Edições Chão de Feira, outubro de 2015.

_____. *Poética do Traduzir*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *La poética como crítica del sentido*. Traducción: Hugo Savino. Buenos Aires: Marmol-Izquierdo Editores, 2007.

_____. *Linguagem, ritmo e vida*. Extratos traduzido por Cristiano Florentino. Revisão: Sônia Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

MICHON, Pascal. *Elements of Rhythmology. I. Antiquity*. Paris: Rhythmos, 2018.

MINARELLI, Enzo. *As raízes da voz. Entrevistas com protagonistas da poesia sonora no século XX*. Organização: Frederico Fernandes. Londrina: Eduel, 2015.

_____. *Polipoesia: entre as poéticas da voz no século XX*. Tradução: Frederico Fernandes. Londrina: Eduel, 2010.

NANCY, Jean Luc. *À escuta*. Tradução de Fernanda Bernardo. Chão da Feira: Belo Horizonte, 2014.

OBICI, Giuliano. *Condição da escuta. Mídias e Territórios Sonoros*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC-SP, 2006.

ONG, Walter J. *Orality and Literacy*. New York: Routledge, 2005.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PELBART, Peter Pál. *Biopolítica*. Revista Sala Preta. PPGAC. Universidade de São Paulo, v.7, 2007.

PENA, Brenda Marques. *A poesia sonora como expressão da oralidade. História e desdobramentos de uma vanguarda poética*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, 2007.

RAINEY, Lawrence; POGGI, Christine; WITTMAN, Laura (Editors). *Futurism, an anthology*. New Haven & London: Yale University Press, 2009.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Tradução: Fúlvia M. L. Moretto, Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

ROBINSON, Edward S. *Shift Linguals: cut-up narratives from William S. Burroughs to the present*. University of Sheffield, Department of English Literature, 2008.

RODGERS, Tara. *Pink Noises. Women on Electronic Music and Sound*. Durham and London: Duke University Press, 2010.

RODRIGUES, Sandro. *Ritmo e subjetividade. O tempo não pulsado*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2011.

ROLNIK, Suely. *“Fale com ele” ou como tratar o corpo vibrátil em coma*. 2003.

Conferência proferida nos simpósios: Corpo, Arte e Clínica (UFRGS, Instituto de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional – Mestrado. Porto Alegre, 11/04/03); A vida nos tempos de cólera (ONG Atua, Rede de Acompanhamento Terapêutico. Itaú Cultural, São Paulo, 17/05/03) e A clínica em questão: conversações sobre clínica, política e criação (DA de Psicologia UFF e Universidade Nômade, Niterói, 05/12/03).

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos. Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SANTAELLA, Lúcia. *Pós-Humano. Por quê?* Revista USP, São Paulo, n.74, p. 126-137, junho/agosto 2007.

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objectos musicales*. Tradução para o espanhol por Araceli Cabezón de Diego. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso*

ambiente: a paisagem sonora. Tradução: Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

_____. *The New Landscape. A handbook for the modern music teacher*. Canada: Berandol Music Limited, 1969.

SIENAERT, Edgard Richard. *Marcel Jousse: The oral style and the anthropology of gesture*. *Oral Tradition*, 5/1(1990): 91-106.

STERNE, Jonathan. *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durhan & London: Duke University Press, 2003.

STEVE McCaffery; bpNICHOL (editors). *Sound Poetry a Catalogue*. Toronto, Underwhich Editions, 1978.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Editora Vozes, Rio de Janeiro, 1992.

YOUNG, Miriama. *Singing the electric body. The human voice and sound technology*. Farnham: Ashgate: 2015.

WISHART, Trevor. *On Sonic Art*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção , leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

Seminários e Conferências

Audio: Rhythm as Pattern and Variation: Political, Social and Artistic Inflections. Goldsmiths College, 2016. Disponível em:

<https://audioculture.net/2016/05/25/audio-rhythm-as-pattern-and-variation-political-social-artistic-inflections/>

Acesso em: 20 de novembro de 2017

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A teoria da prosódia e a poesia*. Aula Magma – 01/04/2015. Estudos de Literatura – PRG – UFF/ LIS

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xLGtRhMHWDg>>

Acesso em 05 de janeiro de 2019.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Why Prosody and Rhythm Matter – in Poetry and in the Humanities at Large*. Cambridge AHRC Doctoral Training Partnership Annual Lecture 2016.

Disponível em: <<http://www.crassh.cam.ac.uk/gallery/video/hans-ulrich-gumbrecht-why-prosody-and-rhythm-matter-in-poetry-and-in-the-hu>>

Acesso em 05 de janeiro de 2019.

LANE, Cathy. *Listening to not listening to voice*

Disponível em:

<http://seismograf.org/fokus/sound-art-matters/listening-and-not-listening-to-voices-interrogating-the-prejudicial-foundations-of-the-sound-arts>

Acesso em 23 de janeiro de 2019.

Artigos, catálogos, revistas eletrônicas

BURROUGHS, Williams. *Os limites do controle (1975)*. Tradução de Ednei de Genaro. Texto original In: revista Semiotext(e). Vol. 3, n2. New York, 1978. P. 38-43). Disponível em: <https://maelstromlife.wordpress.com/2014/09/13/os-limites-do-controle-william-s-burroughs-1975-2/>

Acesso em 15 de fevereiro de 2019

CUSSEN, Felipe. “*La repetición es el nuevo principio creativo*” (Gonzalo Millán) / “*I see repetition as a basic creative method*” (Dirk Huelstrunk). TRANS- [En ligne], 19 | 2015. Disponível em: <http://trans.revues.org/1200>

Acesso em 23 de outubro de 2018

DOMENECK, Ricardo. *Bjork Gudmundsdottir*. Modo de Usar.

Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2008/08/bjrk.html>>

Acesso em 07 de junho de 2016.

CARVALHO, Flavio de. *A revolução modernista no Brasil (2012: Brasília, DF)*. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento623583/flavio-de-carvalho-a-revolucao-modernista-no-brasil-2012-brasilia-df>>. Acesso em: 5 de abril de 2019.

FELINTO, Erik. *Materialidades da Comunicação: Por um Novo Lugar da Matéria na Teoria da Comunicação*. In: Ciberlegenda, n.5, 2001

Disponível em: <http://www.uff.br/mestcii/felinto1.htm>

Acesso em 09 de dezembro de 2016.

HOLDERBAUM, Flora; QUARANTA, Daniel. *A voz nos processos criativos da poesia sonora*. Anppom. Disponível em:

<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/viewFile/2024/547>

Acesso em: 03 de novembro de 2015.

HOLDERBAUM, Flora. *Motivo, tema e forma na Ursonate de Kurt Schwitters*. 2013.

Disponível em: http://www.ufjf.br/anais_eimas/files/2012/02/Holderbaum.pdf

Acesso em: 05 de novembro de 2015.

IAZETTA, Fernando. *A música, o corpo e as máquinas*. OPUS, [s.l.], v. 4, p. 22-44, ago. 1997 ISSN 15177017. Disponível em: <http://revista/index.php/opus/article/view/36>

Acesso em: 05 dezembro de 2018

MICHON, Pascal. A Short History of Rhythm Theory Since the 1970s. Rhuthmos, 6 Dezembro de 2011 [en ligne]. Disponível em:

<http://rhuthmos.eu/spip.php?article462>

Acesso em: 10 de outubro de 2018.

MICHON, Pascal. Sobre as novas maneiras de fluir da linguagem na era do capitalismo flex-reticular – Para uma poética da sociedade. Rhuthmos, 31 outubro de 2011 [en ligne]. Disponível em:

<http://rhuthmos.eu/spip.php?article390>

Acesso em: 08 de setembro de 2018.

NEUMANN, Daiane. *A presença de Saussure e Benveniste em Henri Meschonnic*. Disponível em:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3610090/mod_resource/content/1/sobre%20meschonnic.pdf Acesso em 10 de janeiro de 2019.

PELBART. Peter Pál. Tudo é feito para conexão absoluta, a mais saturada possível. Revista Continente, Novembro de 2016.

Disponível em:

<https://www.revistacontinente.com.br/especial/19362-tudo-%C3%A9-feito-para-conex%C3%A3o-absoluta,-a-mais-saturada-poss%C3%ADvel.html>

Acesso em 08 de dezembro de 2016.

PELBART Peter Pál. “Estamos em guerra”. Outras Palavras, 2017. Disponível em: <https://outraspalavras.net/desigualdades-mundo/peter-pal-pelbart-estamos-em-guerra/>

Acesso em: 10 de outubro de 2018.

SANT’ANNA, Anderson de Souza. *Tecendo conversações entre Lefebvre e Foucault À guisa de insights para Futuros Estudos sobre o Espaço Organizacional articulando Estudos Urbanos e Organizacionais*. VIII Encontro da ANPAD, 2014. Disponível em:

http://www.anpad.org.br/admin/pdf/2014_EnEO9.pdf

Acesso em: 14 de dezembro de 2018

STIEGLER, Bernard. *Anamnesis e Hypomnesis. Platão como o primeiro pensador da proletarização*. Disponível em:

http://www.ocomuneiro.com/nr21_09_BernardStiegler.html#_ftn0

Acesso em: 27 de dezembro de 2018.

WENZEL, Rafaela Aline; RICHTER, Sandra Regina Simonis. *Entre a presença do ouvir, sentidos a escutar*. Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre, v. 9, n. 1, e76165, 2019.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266076165>

Acesso em: 12 de dezembro de 2018

Filmes

Game over: Kasparov and the Machine.

Lançamento: 2003

Direção: Vikram Jayanti

Distribuição: ThinkFilm.

Referências Sonoras

ALYS, Francis - *Railings*

Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=shNztCR_W6E

Acesso em outubro de 2018

AMIRKHANDIAN, Charles - *Seatbelt Seatbelt*

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=0k7jtb5oUoY>

Acesso em março de 2019

BLONK, JAAP - *Der Minister*

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=pRI6HsTLAjU>

Acesso em dezembro de 2018

BURROUGHS, Williams. *Silver smoke of dreams*

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=7Y94xOrJL6c&t=18s>

Acesso em janeiro de 2019

BURROUGHS, Williams. *Ouside the pier prowled like electric turtles*

Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=YyWX_5aUVNE

Acesso em janeiro de 2019

CHATON, Anne-James - *Événements 09* (2011)

Disponível em:

<http://bit.ly/2IeoZyj>

Acesso em março de 2019

GREENHAM, Lily - *Relativity*

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=28XGWMnSxz8&list=PLSK1oC7zI1EfaG4qvThB6Swe2gmqaZ1Kq>

Acesso em março de 2019

HUESLTRUNK, Dirk - *See something (the black thing)*

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=h3t33e2EPpI>

Acesso em março de 2019

MINARELLI, Enzo - *Poema*

Disponível em:

<https://soundcloud.com/search?q=poema%20minarelli>

Acesso em dezembro de 2018

KRAKOWSKI, Sergio - *Talking Drum* (2015)

Disponível em:

<http://bit.ly/2X3ZSRZ>

Acesso em: março de 2019

REICH, STEVE - *Come Out*

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=g0WVh1D0N50>

Acesso em março de 2019

REICH, STEVE - *It's gonna rain – Steve Reich*

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=vugqRAX7xQE>

Acesso em março de 2019

SABLES, Wayne– *Traffic*

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=f2B6XXQBpFI&t=313s>

Acesso em outubro de 2018

SOMMERVILLE, Ian - *Sound Piece*

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=jAHvn5XDwwU>

Acesso em Janeiro de 2019

SPATOLA, Adriano - *Seduction seducteur*

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=PhlFcLXPt6g>

Acesso em dezembro de 2018

Z, Pamela - *Quatre Couches*

Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=9_d6UFZZ8ck

Acesso em março de 2019

Sites Visitados

Anne-James Chaton Événements 09

Disponível em:

<<http://www.raster-media.net/shop/evenements-09>>

Acesso em: 10 de março de 2018

La parole au timbre juste: Apollinaire, poetry audio, and experimental French phonetics. Disponível em:

<<http://jacket2.org/commentary/la-parole-au-timbre-juste-apolinaire-poetry-audio-and-experimental-french-phonetics>>

Acesso em 08 de março de 2019

Pop is Dead: Entering the sound world of Anne-James Chaton

<https://www.juno.co.uk/reviews/2012/05/28/pop-is-dead-entering-the-sound-world-of-anne-james-chaton/>

Acesso em: 10 de março de 2018

What is the Cut-up method. BBC News. Junho, 2015.

Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/magazine-33254672>>

Acesso em: 16 de novembro de 2018.

William Burroughs and the strange demise of London's first espresso bar.

Disponível em:

<<https://greatwen.com/2011/11/09/william-burroughs-and-the-strange-demise-of-londons-first-espresso-bar/>>

Acesso em 12 de novembro de 2019.